# Die Erzeugnisse des Kunstgewerbes und die Geschmacksmuster.

## Eine Abgrenzung.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der juristischen Fakultät

der kgl. Eberhard-Karls-Universität Tübingen

vorgelegt von

**Albrecht Oehler**
Referendar.

ACAD. LEGD. BAT. BIBL.

Tübingen 1910
Buchdruckerei A. & S. Weil.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41552713_0040

Genehmigt auf Antrag des Referenten: Herrn Prof. Dr. H. Rietschel

am 3. März 1910.

Seinen geliebten Eltern.

# Inhalts-Uebersicht.

**Einleitung.** Seite 1—7.

Nachweis der praktischen Notwendigkeit einer Gesetzesänderung.

Formulierung der durch die Gesetzesänderung entstandenen Probleme.

I. **Kapitel: Die reine Kunst und das Kunstgewerbe.** Seite 8—14.

Die Kunstgeschichte beweist die Wesensgleichheit der reinen und der angewandten Kunst, was das Kunstschaffen betrifft.

Das Verhältnis der zweckmäßigen zur künstlerischen Gestaltung.

III. **Kapitel: Schön und praktisch.** Seite 14—16.

Was heißt künstlerisch „schön", im Gegensatz zum Zweckmäßigen.

III. **Kapitel: Kunst im Sinne des Urheberrecht, Material- und Kunstwert.** Seite 17—20.

I. **Hauptteil.** Seite 21—48.

**Das Wesen der bildenden Kunst, das Kunstgewerbe eingeschlossen.**

IV. **Kapitel: Das Kunstschaffen.** Seite 21—28.

Das Kunstschaffen aus dem Gefühlsleben des Menschen entwickelt und abgeleitet.

Das schützbare „individuelle" im Gegensatz zu den unschützbaren „freien Elementen" wie Motiv, Technik, Komposition.

V. **Kapitel: Form und Farbe.** Seite 28—31.

Ein Kunstwerk bedarf notwendig einer Form, zur Bildung einer Vorstellung. Dienende Stellung der Farbe.

VI. **Kapitel: Der Kunstgenuß.** Seite 31—48.

Was heißt Kunstgenuß? Ablehnung der Inhalts und Formaesthetik. Die Kunst darf nicht wirklich täuschen, sie darf nur „bewußte Selbsttäuschung" erzeugen wollen. Kunstgenuß entsteht durch Vergleich des Kunstwerkes mit der Natur. Aufgabe der Kunst kann außer der Wiedergabe bestimmter Naturdinge auch sein, die Darstellung von Leben in der Natur, wie es sich in den Wirkungen von Kraft und Bewegung äußert. Erzeugung von Bewegungs- und Kraftillusion. Die Mittel hierzu: bestimmte Formen, rythmische Wiederkehr und Unabgeschlossenheit. Die beiden letzteren sind nicht, wie Kohler behauptet Kriterien für das Muster, wenn sie auch dort häufiger vorkommen, als in der reinen Kunst. Erzeugung von Raumillusion?

Kohlers Abgrenzung zwischen Kunstwerken und Geschmacksmustern: Konsequenzen. Schanzes Ansicht.

Welche Naturdinge eignen sich zu Darstellungsmitteln der bildenden Kunst?

Zusammenfassung der Resultate des Kapitels.

II. **Hauptteil.** Seite 48—72.

**Das Geschmacksmuster.**

VII. **Kapitel: Das Geschmacksmuster im weiteren Sinne.** Seite 48—60.
Die hauptsächlichst vertretenen Ansichten.
In der Theorie.
Vom Reichsgericht.
Kein Kriterium für das Geschmacksmuster ist die Individualität.
Geschmacksmuster im Sinne des Ges. vom 11. Jan. 1876: Definition.

VIII. **Kapitel: Neuheit und Eigentümlichkeit.** Seite 60—62.

IX. **Kapitel: Bedeutung von Form und Farbe für das Geschmacksmuster.**
Der Form kommt eine geringere Bedeutung zu als beim Kunstwerk; der Farbe eine höhere.

X. **Kapitel: Das Geschmacksmuster im engern Sinne.** Seite 66—69.

XI. **Kapitel: Schluß.** Seite 69—72.
Folgen der Allfeld'schen Abgrenzung. Ablehnung der Vorschläge von Breit.

# Literaturverzeichnis.


1. Allfeld, Ph., Kommentar zu den Gesetzen über das gewerbliche Urheberrecht. München 1904.
2. Allfeld, Ph., Kommentar zum Gesetz betreffend das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste und der Photographie. München 1908.
3. Dambach, O., Das Musterschutzgesetz vom 11. Jan. 1876. Berlin 1876.
4. Daude, P., Lehrbuch des deutschen literarischen, künstlerischen und gewerblichen Urheberrechts. Stuttgart 1888.
5. Daude, P., Kommentar zum Kunstschutzgesetz vom 9. Januar 1907. Sammlung von Handkommentaren. Stuttgart 1907.
6. Diez, M., Allgemeine Aesthetik. Sammlung Göschen. Leipzig 1906.
7. Falke, J. von, Aesthetik des Kunstgewerbes. Stuttgart.
8. Fuchsberger, O., Entscheidungen des Reichs- und Reichsoberhandelsgerichts. VI. Teil. Urheberrecht, Muster- und Markenschutz, Patentrecht. Gießen.
9. Kimbel, M., Notruf des Kunstgewerbes. Breslau 1893.
10. Klemt, A., Zur Orientierung auf dem Gebiet der bildenden Künste. Vortrag. Prag 1870.
11. Kohler, J., Das Musterrecht. Stuttgart 1909.
12. Kohler, J., Das Kunstwerkrecht. Stuttgart 1908.
13. Kohler, J., Das literarische und artistische Kunstwerk und sein Autorschutz.
14. Kügelgen, W. von, Drei Vorlesungen über Kunst. Leipzig 1902.
15. Klostermann, Das geistige Eigentum. 2 Bände. Berlin 1867.
16. Klostermann, Das Urheberrecht an Schrift- und Kunstwerken. Berlin 1876.
17. Landgraf, J., Musterrecht und Musterschutz. Leipzig 1875.
18. Lange, C., Das Wesen der Kunst. Berlin 1901.
19. Lange, C., Die bewußte Selbsttäuschung als Kern des künstlerischen Genusses. Antrittsrede in Tübingen. Leipz. 1895.
20. Lange, C., Schön und praktisch. Führer zur Kunst. Eßlingen 1908.
21. Lipps, Th., Aesthetik. 2 Bände. Hamburg und Leipzig 1906.
22. Mitteis, L., Zur Kenntnis des literarischen und artistischen Urheberrechts. Stuttgart 1898.
23. Morris, W., Kunstschöpfungen und Kunstsorgen. Leipzig 1901.
24. Motive zum Gesetz betr. das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste und der Photographie vom 9. Januar 1907.
25. Osterrieth, A., Lehrbuch des gewerblichen Rechtsschutzes. Berlin 1908.
26. Osterrieth, A., Das Kunstschutzgesetz. Berlin 1907.
27. Reynolds, J., Zur Aesthetik und Technik der bildenden Künste. Leipzig 1893.

27a. Riezler, E., Deutsches Urheber- und Erfinderrecht. 1. Abteilung. 1909.
28. Schmidl, J., Das oesterreichische Urheberrecht an Werken der Literatur, Kunst und Photographie. Leipzig 1906.
29. Schmidt, C. W., Das Wesen der Kunst, abgebildet und entwickelt aus dem Gefühlsleben des Menschen. Leipzig 1906.
30. Schmidt-Breitenbach, Stil- und Kompositionslehre für Maler. Stuttgart 1903.
31. Springer, Kunstgeschichte.
32. Trübner, W., Die Verwirrung der Kunstbegriffe. Frankfurt a. M. 1900.
33. Unger, F. W., Die bildende Kunst. Aesthetische Betrachtung. Göttingen 1858.
34. Volbehr, Th., Bau und Technik der bildenden Kunst. Aus Natur und Geisteswelt.
35. Volbehr, Th., Gibt es Kunstgesetze? Führer zur Kunst.
36. Veit Valentin, Ueber Kunst, Künstler und Kunstgewerbe.
37. Volkmann, L., Das Bewegungsproblem in der bildenden Kunst. Führer zur Kunst. Eßlingen 908.
38. Vischer, Fr. Th., Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen. 3. Teil.
39. Wächter, Das Urheberrecht an Werken der bildenden Kunst und der Photographie. Stuttgart 1877.
40. Wölfflin, H., Die klassische Kunst. München 1908.

Ferner:

Entscheidungen des Reichsgerichts und
Archiv für zivilistische Praxis, Bände 85, 87 und 88.

## Zeitschriften.

1. Zeitschrift für gewerblichen Rechtsschutz und Urheberrecht. Jahrgänge 1901—1909.
2. Juristenzeitung. Jahrgänge 1901—1909.
3. Das Recht. Bis 1909.
4. Die Juristische Wochenschrift. Bis 1909.
5. Die Werkkunst. Jahrgänge 1906—1908.
6. Internationale Wochenschrift. Jahrgänge 1906—1908.
7. Die Kunst für alle. Jahrgänge 1908 und 1909.
8. Die Werkstatt der Kunst. Jahrgang 1909.
9. Leipziger Zeitschrift. Jahrgänge 1908 und 1909.
10. Zeitschrift für Industrierecht. Jahrgänge 1908 und 1909.

# Einleitung.

Das Gesetz betreffend das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste und der Photographie vom 9. Januar 1907 ist mit dem 1. Juli desselben Jahres in Kraft getreten. Damit ist das alte Kunstschutzgesetz vom 9. Januar 1876 mit Ausnahme der Übergangsbestimmungen in den §§ 17—19 aufgehoben. Das alte Gesetz hat eine vollkommene Umgestaltung erfahren. In dieser Arbeit interessiert vor allem der Wegfall des § 14:

„Wenn der Urheber eines Werkes der bildenden Künste gestattet, daß dasselbe an einem Werke der Industrie, der Fabriken, Handwerke oder Manufakturen nachgebildet wird, so genießt er den Schutz gegen weitere Nachbildungen an Werken der Industrie etc. nicht nach Maßgabe des gegenwärtigen Gesetzes, sondern nur nach Maßgabe des Gesetzes betreffend das Urheberrecht an Mustern und Modellen."

Ebenso wichtig ist für uns der Abs. 1 des § 2 des neuen Kunstschutzgesetzes:

„Die Erzeugnisse des Kunstgewerbes gehören zu den Werken der bildenden Künste. Das gleiche gilt für Bauwerke, soweit sie künstlerische Zwecke verfolgen."

Diese Neuerungen bedeuten für uns nichts anderes als: Das Kunstgewerbe soll nun nicht mehr die stiefmütterliche Behandlung erfahren wie früher, nicht mehr als Kunst zweiter Klasse angesehen werden. Es sollen vielmehr die Erzeugnisse des Kunstgewerbes ebenso wie die der sogenannten „reinen Kunst", Schutz finden, ipso iure, ohne Anmeldung, als wirkliche urheberrechtliche Produkte, die ein Stück schöpferischer Persönlichkeit verkörpern.

Fragen wir, was den Gesetzgeber veranlaßt hat, dem Kunstgewerbe diesen neuen Schutz angedeihen zu lassen, was die Ursache dieser einschneidenden Gesetzesänderung war, so lassen sich hier zwei Dinge anführen:

1. Das praktische Bedürfnis.
2. Das Erkennen, daß ein genereller Unterschied zwischen der sogenannten reinen Kunst und den Erzeugnissen des Kunstgewerbes, was das künstlerische Schaffen und die Wirkung des Werkes betrifft, nicht besteht.

Ueber die Notwendigkeit einer Gesetzesänderung aus praktischen Gründen geben uns die Motive zum

neuen Kunstschutzgesetz Aufschluß, in denen es heißt: „Seitdem die Kunst in steigendem Maße sich der Aufgabe zugewendet hat, auch die Gegenstände des täglichen Lebens zu veredeln und in aesthetisch wirksamen Formen sinnvoll auszubilden, läßt sich eine verschiedenartige Behandlung der Kunst, je nachdem sie sich dem Dienste des Gewerbes zugewandt hat oder nicht, nicht mehr rechtfertigen." Ein entschiedenes Streben nach Veredelung der Gebrauchsgegenstände, nach praktischer Anwendung der bildenden Künste auf die Dinge des täglichen Lebens, machte sich in den siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts deutlich bemerkbar und wuchs in steigendem Maße. Damit wurde auch das Bedürfnis nach Schutz im Kunstgewerbe immer stärker, und es zeigte sich bald, daß das Musterschutzgesetz vom 11. Januar 1876 den vom Kunstgewerbe gestellten Anforderungen nicht mehr zu genügen vermochte. Aeußerst gefährlich wurde auch die Konkurrenz anderer Kulturstaaten, speziell Frankreichs, das seine Kunstindustrie besser als Deutschland zu schützen wußte. Auf einzelnen Gebieten, wie z. B. in der Bronze- und Eisenindustrie, gewann Frankreich rasch die Oberhand und ist Deutschland bis zum heutigen Tag noch überlegen.

Sehen wir uns das Musterschutzgesetz vom 11. Januar 1876 näher an, so erhellt ohne weiteres, wie der Schutz des Kunstgewerbes in manchen Industriezweigen so gut wie illusorisch sein mußte, und wie das Verlangen nach einer Neuregelung des Gesetzes einem dringenden Bedürfnis entsprach. Das Musterschutzgesetz beruht auf dem Anmeldesystem ohne Vorprüfungsverfahren. Der Urheber eines Musters oder Modelles im früheren Sinn, also auch eines kunstgewerblichen Erzeugnisses, mußte seinen Gegenstand zum Zwecke der Eintragung in das Musterregister anmelden und ein Exemplar oder eine Abbildung bei der mit der Führung des Musterregisters beauftragten Behörde niederlegen. Nach Entrichtung einer nicht unerheblichen Gebühr genoß er dann einen Schutz für 1—3 Jahre. Dieser Schutz konnte gegen Entrichtung einer weiteren mit der Schutzdauer steigenden Gebühr bis auf 15 Jahre verlängert werden. Der Hauptwert einer Mustereintragung bestand in der Möglichkeit eines Prioritätsnachweises. Einen sicheren Schutz bot sie dagegen nicht, weil eine Prüfung auf Neuheit nicht stattfand und es sich daher später herausstellen konnte, daß der angemeldete Gegenstand den in § 1 Abs. 2 des Mustergesetzes gestellten Anforderungen — Neuheit und Eigentümlichkeit — nicht entsprach. Ferner konnte es geschehen, daß nach Entstehung der Auslagen für Gebühren und Hinterlegung das Schutzrecht verloren ging, weil der § 4, der die freie Benutzung einzelner Motive eines Musters oder Modelles zur Herstellung eines neuen Musters oder Modells im Gegensatz zur Nachbildung erlaubt, häufig dahin mißverstanden

wurde, daß die Idee eines Musters von einem Unberechtigten aufgenommen und mit unwesentlichen Abänderungen nachgebildet wurde, wodurch dem Erfinder der Idee die alleinige materielle Ausnützung unmöglich gemacht wurde. Denn nicht selten war er, der beim Verkauf seines Erzeugnisses die Kosten für Beschaffung der Idee — z. B. Bezahlung des Zeichners — mit in Anschlag bringen mußte, nicht in der Lage, sein Erzeugnis zu demselben Preis herzustellen, wie ein solcher Nachbildner, dem die Idee selbst ohne Unkosten in die Hände gefallen war. Die Kunstindustriellen beklagten sich in dieser Hinsicht fast allgemein über die Rechtsprechung, die jede Nachbildung mit unwesentlichen Abänderungen als freie Benutzung von Motiven im Sinne des § 4 des Mustergesetzes behandle und die Kunstindustrie durch Entwertung des Musterschutzes ungebührlich schädige. Aus diesem Grunde wird auch häufig in der Praxis von einer Rechtsverfolgung im Falle unberechtigter Nachbildung abgesehen. Kohler hat diesen Mißstand im Archiv für zivilistische Praxis, Band 87, Seite 4 ff. treffend gezeichnet, wenn er sagt: „Was ist der Musterschutz jetzt? Es wird allerdings jahraus-jahrein verschiedenes eingetragen; aber wo ist die Ueberzeugung eines wirksamen Schutzes vorhanden? Und für wahr, man kann nicht verkehrter argumentieren, aber wenn man, wie es geschehen ist, aus der geringen Zahl der Musterprozesse auf einen „musterhaften" Zustand schließen wollte; ebenso gut könnte man die Jahrzehnte vor dem deutschen Patentgesetz glücklich preisen, denn die Patentprozesse waren damals so selten, daß ich kaum einige dürftige Fälle aus den bändereichen Sammlungen deutscher Entscheidungen herausfinden konnte. Aber eine geringe Anzahl solcher Prozesse zeugt nicht davon, daß der Gesetzesapparat wunderbar funktioniert, sondern sie beweist eine Erstarrung und Mutlosigkeit, ein Gefühl, daß es mit dem Schutz gegen Eingriffe nicht gut bestellt ist."

Und einige Zeilen weiter unten:

„Da besteht denn beim Publikum die naive Meinung, ähnlich wie früher im Patentrecht, daß es genüge, dem Bild einen Haken oder eine Krümmung beizufügen, um es dem Schutz zu entziehen. Mit der mangelnden Kenntnis geht der mangelnde Rechtsschutz Hand in Hand, denn auch hier ist die Fackel des Wissens das Förderungsmittel in der Kultur; so ist es gekommen, daß der Musterschutz beispielsweise in der Möbel- und Eisenindustrie, aber auch in der Zeugindustrie in seiner Wirkung ganz minimal gewesen ist und bis jetzt ganz wenig geleistet hat."

Wir erkennen leicht, wie berechtigt die Unzufriedenheit der Kunstindustriellen war, wenn sie nach nicht unerheblichen Auslagen erkennen mußten, daß sie nur ein Scheinrecht besaßen, und wenn sie infolge

mangelhaften Schutzes die Früchte ihrer geistigen Arbeit den Händen nicht berechtigter Nachahmer überlassen mußten. Stellen wir uns vor, daß der Schöpfer einer Bronzefigur, die zum Träger eines Beleuchtungskörpers bestimmt war, um diesen zweifelhaften Schutz auf nur kurze Zeit zu erlangen, dies Erzeugnis anmelden und im Original oder einer deutlichen Abbildung hinterlegen mußte. Ersteres heißt, beinahe Unmögliches fordern, bei Gegenständen, die nur in einem oder wenigen Exemplaren hergestellt zu werden pflegen. Schon der Materialwert, von dem in der Arbeit steckenden und dem Kunstwert gar nicht zu reden, pflegt bei solchen Erzeugnissen so groß zu sein, daß der Verkaufspreis beinahe verdoppelt werden müßte, wollte man nur die Hinterlegungs- und Transportkosten ausgleichen. Eine Abbildung kommt natürlich wesentlich billiger, hat aber den Nachteil, daß sie das Kunstwerk nicht vollkommen wiedergibt und deshalb bei einer Untersuchung, ob eine Nachbildung stattgefunden hat, keine volle Gewähr für eine sachgemäße Entscheidung bietet. In beiden Fällen muß jedenfalls eine Gebühr entrichtet werden, die bei 15jähr. Schutzdauer eine Höhe von über 30 ℳ erreicht. Etwas günstiger steht es bei Erzeugnissen mit geringerem Materialwert, die in größerer Anzahl hergestellt werden. Hier verteilen sich die Gebühren und Hinterlegungskosten auf eine größere Anzahl von Exemplaren, so daß sich der Verkaufspreis nicht so unverhältnismäßig steigert. Eine Möglichkeit wesentlicher Verbilligung gibt besonders der § 9 des Gesetzes vom 11. Januar 1876. Aber sie kommt nur in Frage für Kunstindustrielle, die Jahr für Jahr eine größere Anzahl von Mustern herstellen, die sie dann paketweise, je 50 Stück bis zu einem Gesamtgewicht von 10 kg gleichzeitig anmelden. Hier werden allerdings wesentliche Gebühren, Transportkosten etc. erspart. Diese Erleichterung kommt aber dem nur gelegentlich kunstgewerblich Arbeitenden nicht zu gute und hat aus den vorhin angeführten Gründen für manche Zweige der Kunstindustrie, wie z. B. für Möbel-, Bronze- und Eisenindustrie keine Bedeutung, während sich die Textil- und Papierindustrie gerne dieses Mittels zur Verbilligung bedienen.

An dieser Stelle muß ferner darauf hingewiesen werden, daß auch die sogenannte „reine Kunst" unter dem früheren Zustande, speziell unter der Bestimmung des § 14 des alten Kunstschutzgesetzes, zu leiden hatte. Danach verlor ein Kunstwerk seinen künstlerischen Charakter dadurch, daß es an einem gewerblichen Gegenstande angebracht wurde, auch wenn dies nur zu Schmuckzwecken geschah, ohne die praktische Verwendbarkeit desselben auch nur im geringsten zu erhöhen oder auch nur zu beeinflussen. Der Kunstgegenstand sank durch seine Verbindung mit einem Gebrauchsgegenstand unfehlbar zum Geschmacksmuster herab und war von nun ab auf den Geschmacksmusterschutz angewiesen. So un-

verständlich es ist, daß ein Kunstwerk durch seine vielleicht zufällige Anbringung an einem Gebrauchsgegenstande zum Geschmacksmuster degradiert werden soll, hat dies das Gesetz in § 14 positiv ausgesprochen. Die häufig aufgestellte Behauptung, ein Kunstgegenstand, der an Gebrauchsgegenständen angebracht werde, bedürfe des wirksameren Kunstschutzes deshalb nicht mehr, weil die finanzielle Ausnützung dem Künstler durch die gewerbliche Verwendung wesentlich erleichtert werde, übersieht, daß das Kunstwerk, als Verkörperung der Persönlichkeit, nicht nur nach seiner materiellen Seite hin geschützt werden muß. Das angeführte Argument könnte allenfalls dazu führen, die Schutzdauer auf 15 Jahre zu reduzieren, wie dies im Photographieschutzgesetz geschehen ist, aber die Zubilligung eines unwirksameren und schwerer zu erreichenden Schutzes läßt sich nicht rechtfertigen. Man sieht aus der Behauptung deutlich, daß man die angewandte Kunst eben als Kunst zweiter Klasse ansah und dementsprechend behandelte.

Nur kurz soll auch auf die interessanten Untersuchungen hingewiesen werden, die der deutsche Verein für den gewerblichen Rechtsschutz aus Anlaß des Entwurfes zum neuen Kunstschutzgesetz anstellte. Das Ergebnis derselben ist in der Zeitschrift für gewerbl. Rechtsschutz und Urheberrecht Jahrg. 1904, S. 218 ff. als Anhang zu Osterrieths Aufsatz: „Bemerkungen zum Entwurf eines Gesetzes betr. das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste und der Photographie" abgedruckt. Das Ergebnis war in kurzem folgendes: Die Anfragen bei einer Reihe bekannter Kunstforscher sowie einer großen Anzahl bildender Künstler haben ergeben, daß allgemein die rechtliche Gleichstellung der sogenannten „reinen Kunst" und der Erzeugnisse des Kunstgewerbes anzustreben sei. Die bildenden Künstler sprachen sich insgesamt dahin aus, daß der Geschmacksmusterschutz für sie ungenügend sei, weshalb sie auch gerne darauf verzichteten. Die Nachforschungen in der Kunstindustrie haben ergeben, daß einiges Interesse für den Geschmacksmusterschutz nur bei der Papier verarbeitenden Industrie (Tapeten, Etiketten), in der Weberei, Stickerei und Spitzenfabrikation und im Stoffdruckgewerbe (Färberei und Bleicherei) vorhanden ist. Der Grund liegt außer in der Möglichkeit der Ausnützung des sich im § 9 bietenden Mittels zur Verbilligung, in der Tatsache, daß es sich, wie diese Industriellen selbst zugeben, bei ihnen weniger um kunstgewerbl. Erzeugnisse, als vielmehr um sogen. Saisonartikel handelt, die ihrer Natur nach nur kurzlebig sind und deshalb weniger eines längerdauernden und zuverlässigen Schutzes bedürfen. Aber auch diese Branchen betonten entschieden die Notwendigkeit eines zuverlässigen Schutzes, indem sie erklärten, die Anmeldung ihrer Muster geschehe häufig, weniger des Vorteiles wegen, den der Schutz als solcher biete, als vielmehr deshalb, weil es gewissermaßen geschäftsüblich sei, seine Erzeugnisse als geschützt zu bezeichnen.

Der Zustand, der bis zur Einführung des neuen Kunstschutzgesetzes bestand, war also kurz folgender: Die reine Kunst wurde durch das Kunstschutzgesetz vom 9. Januar 1876 geschützt. Alles andere, Kunstgegenstände, die nachträglich gemäß § 14 des Ges. vom 9. Januar 1876 an gewerblichen Gegenständen angebracht wurden, sowie solche, die für gewerbliche Zwecke geschaffen wurden, endlich alles, was man allgemein „Geschmacksmuster" nannte, was also dazu bestimmt war, durch äußere Verzierung oder Gestalt den aesthetischen Geschmack zu befriedigen, fand Schutz durch das Musterschutzgesetz vom 11. Januar 1876. Nun kam das neue Kunstschutzgesetz vom 9. Januar 1907, das die Erzeugnisse des Kunstgewerbes den Gegenständen der bildenden Kunst gleich behandelt sehen will, und damit mußten folgende Fragen auftauchen:

1. Kann an Erzeugnissen des Kunstgewerbes nunmehr ein kumulativer Schutz bestehen? Mit andern Worten: Kann ein kunstgewerblicher Gegenstand zugleich durch das Kunstschutzgesetz und das Geschmacksmustergesetz geschützt werden?
2. Gibt es eine Betätigung zum Zwecke der Verschönerung von Gebrauchsgegenständen, die nicht auch zugleich kunstgewerbliche Betätigung ist? Mit andern Worten: Ist heute noch Raum für das Geschmacksmustergesetz vorhanden? oder wird nicht jede auf Verschönerung von Gebrauchsgegenständen abzielende Tätigkeit als kunstgewerbliche Betätigung und jedes solche Erzeugnis als kunstgewerbliches Erzeugnis aufzufassen sein?

   Endlich: Falls es neben den kunstgewerblichen Erzeugnissen noch Muster und Modelle gibt, die nur Geschmacksmuster sind;
3. Worin besteht der generelle Unterschied zwischen den Erzeugnissen des Kunstgewerbes und den Geschmacksmustern im engeren Sinne, wie wir sie der Kürze wegen nennen wollen? Wie ist die Grenze zwischen beiden zu ziehen?

Der erste Punkt wird heute nicht mehr ernstlich bestritten. Das Musterschutzgesetz ist vom Gesetzgeber, was seine Anwendung auf das Kunstgewerbe betrifft, nicht außer Kraft gesetzt worden. Es war dies auch nicht notwendig, da der Schutz der beiden in Frage stehenden Gesetze nicht gleichartig ist. Der Musterschutz bietet noch immer etwas Neues, nämlich die Möglichkeit des Prioritätsnachweises, und dieser kann in gewissen Fällen für den Kunstindustriellen auch heute noch von Interesse sein und ihn veranlassen, sein Erzeugnis anzumelden, ohne daß er deshalb auf den wirksameren Kunstschutz verzichten möchte. Praktisch wurde diese Frage in einem Falle, den das Oberlandesgericht Dresden am 31. März 1908 zu entscheiden hatte. Im Wesentlichen ab-

gedruckt: Zeitschrift für Industrierecht, in dem Aufsatz von Breit „Kunstschutzgesetz und Geschmacksmustergesetz“ S. 109—111. Jahrgang 1908. Es handelte sich um Spitzen, die durch das Musterschutzgesetz vor Nachbildung geschützt waren und diesen Schutz durch Zeitablauf verloren hatten. Ein Dritter bildete sie nach. Gegen ihn klagte der Erstverfertiger auf Unterlassung mit der Begründung, seine Spitzen seien zwar nicht mehr durch das Musterschutzgesetz, wohl aber durch das neue Kunstschutzgesetz vom 9. Januar 1907 geschützt, denn sie seien Erzeugnisse des Kunstgewerbes im Sinne des § 2 des Gesetzes. Damit haben wir die praktische Bedeutung unserer Untersuchung. Wir haben eine Grenze zu ziehen zwischen den Erzeugnissen des Kunstgewerbes im Sinne des § 2 des Kunstschutzgesetzes und den Erzeugnissen, die ebenfalls auf die Anregung des aesthetischen Geschmackes abzielen, aber ohne kunstgewerbliche Gegenstände zu sein, Geschmacksmustern im engeren Sinn.

Als zweite Ursache für eine Gesetzesänderung führten wir die Tatsache an, daß man erkannte: Zwischen Kunst und Kunstgewerbe besteht, was das Kunstschaffen und den Kunstgenuß betrifft, kein genereller Unterschied. Mit dieser Frage kommen wir auf das Wesen der Kunst und speziell auf ihr Verhältnis zur Zweckmäßigkeit zu sprechen. Darüber ist im folgenden Kapitel zu handeln.

## Erstes Kapitel:

# Die „reine Kunst“ und das Kunstgewerbe.

Der Gesetzgeber stand bei Abfassung des Gesetzes vom 9. Januar 1876 betreffend das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste unter dem Einfluß der von Kant und Hegel vertretenen Theorie von der Zwecklosigkeit der Kunst, der Zwecklosigkeit nicht in dem Sinne, als ob die Bedeutung der Kunst sich in der augenblicklichen Genußverschaffung erschöpfe. Die Förderung der Gattung wurde auch damals als Endzweck anerkannt. Diese Theorie wurde aber in so fern mißverstanden, als man glaubte, wenn die Kunst mit einem praktischen Zweck in Verbindung trete, wenn sie sich damit befasse, die Dinge des täglichen Lebens zu verschönern, so beeinflusse dies das Wesen der Kunst. So kam man dazu, die angewandte Kunst als Kunst niedererer Ordnung zu betrachten und wies derselben daher auch den schwächeren Musterschutz zu. In der Praxis stieß man nun aber doch auf Schwierigkeiten. Es tauchte die Frage auf: Soll ein Kunstwerk wirklich deswegen auf den Musterschutz angewiesen sein, weil es zufällig einem praktischen Zweck dienstbar gemacht wird. Werke, wie die Bronzetüre am Baptisterium in Florenz von Ghiberti, wie das bekannte Salzfaß von Benevenuto Cellini, waren das wirklich Kunstwerke niedererer Gattung, denen man den Kunstschutz vorenthalten durfte? Da lag denn nichts näher, als eine sogenannte Praevalierungstheorie aufzustellen und zu sagen: Ueberwiegt der praktische Zweck, so haben wir es mit dem Kunstgewerbe, überwiegt der künstlerische, so haben wir es mit reiner Kunst zu tun. Man beachtete nicht, daß man sich damit auf ein gefährliches Gebiet begab, und praktisch darauf hinauskam, die Brauchbarkeit dem Kunstwerte gegenüber zu stellen. Anläßlich der Beratung des Entwurfes eines Gesetzes betr. das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste in der Sitzung vom 25. Januar 1906 hat dies treffend der Abgeordnete Dr. Lucas mit den Worten ausgesprochen: „Die Sache ist doch schließlich so geworden, daß ein Leuchter oder Tintenfaß oder irgend ein Gebrauchsgegenstand des Kunstschutzes um so eher teilhaftig werden konnte, je weniger er zu gebrauchen war.“

Kohler hat eine andere Abgrenzung versucht. Er sagt in dem früher erwähnten Aufsatz im Archiv für zivilistische Praxis auf Seite 6 ff. im 87. Bande: der Unterschied bestehe nicht in einem Plus oder Minus. Es gäbe reine Kunstwerke von ganz geringem und kunstgewerbliche Erzeugnisse von höchstem Kunstwert.

Maßgebend sei für das Kunstgewerbe die Absicht, etwas herzustellen, was objektiv eine Zweckbestimmung zur Anschauung bringe. Darum wird eine Venus von Milo nach Kohler nicht dadurch zum Geschmacksmuster, daß sie gelegentlich als Briefbeschwerer benutzt wird, wohl aber durch Abänderungen, die den Zweck, als Briefbeschwerer zu dienen, in der Form zum Ausdruck bringen, wie z. B. durch Anbringung eines schwereren Fußes. Diese Unterscheidung von der reinen Kunst ist konsequent und stempelt eine Venus von Milo als Briefbeschwerer, ein bemaltes Möbelstück wie auch die Ghibertitüren am Baptisterium in Florenz zu Erzeugnissen des Kunstgewerbes. Aber diese Konsequenzen zu ziehen scheut sich Kohler; und deshalb unterscheidet er wirkliche und scheinbare Zweckbestimmung. Letztere nimmt er beim Fresko an, das kein Wandschmuck, sondern ein an die Wand gemaltes Kunstwerk sei, oder bei den vorher erwähnten Ghibertitüren, auf denen die Bilder nicht Türschmuck, bei denen die Erztüren vielmehr nur das zufällige Substrat seien, an denen die reinen Kunstwerke angebracht sind. Wesentlich ist also, so sagt er auf Seite 11: „Der Unterschied zwischen der wahren objektiven und der bloßen Scheinbestimmung, die lediglich aus der täuschenden Analogie des lokalen Neben- und Ineinanders und aus dem physischen Zusammenhang hervorgehe. Was physisch zusammenhänge, bilde nicht notwendig ein gemeinsames Zweckwesen und eigne sich damit nicht auch schon zum gemeinsamen Zweckdasein.“ Damit verwischt Kohler die oben gezogene Grenze. Fast die ganze Flächendekoration auf Gebrauchsgegenständen ist durchaus selbständiger Natur, hat mit dem Gegenstand „Tisch“ und dessen Zweckbestimmung ebenso wenig zu tun, wie die Abbildungen auf den Ghibertitüren mit dem Gegenstand „Türe“ und dessen Zweckbestimmung. Und auch beim tektonischen Kunstgewerbe findet sich nicht selten diese Selbständigkeit des Künstlerischen gegenüber der Gebrauchsform. Gerade bei dem von Kohler angeführten Beispiel — einer Venus von Milo als Briefbeschwerer — ist nicht einzusehen, warum der Fuß, der allerdings seine Zweckbestimmung, Briefe zu beschweren, zum Ausdruck bringt, deshalb den Gegenstand zum kunstgewerblichen machen soll. Warum ist hier nicht auch die Bronzefigur reine Kunst und der Fuß das zufällige Substrat, auf dem sie angebracht ist, weil sie eben auf einem Fuße stehen muß? Bei vielen modernen kunstgewerblichen Erzeugnissen, z. B. in der Möbelindustrie und der Keramik, läßt sich heutzutage eine scharfe Trennung zwischen dem Handwerksmäßigen und dem Künstlerischen nicht so leicht vornehmen, und auf solche Fälle paßt dann die Kohler'sche Unterscheidung von der reinen Kunst. Ein Kriterium für das Kunstgewerbe kann man also die Absicht, etwas herzu-

stellen, was objektiv eine Zweckbestimmung — im Gegensatz zur Scheinzweckbestimmung — zur Anschauung bringt, nicht nennen, wenn man die Kohler'sche Einschränkung (mit der Scheinzweckbestimmung) beibehält. Die Abgrenzung ohne die Einschränkung ist aber, so konsequent sie ist, oder vielleicht gerade weil sie so konsequent ist, praktisch unbrauchbar. Dies hat Kohler erkannt und sie durch seine Einschränkung praktisch brauchbarer zu machen versucht. Dies ist nun allerdings nach dem obigen nicht gelungen, vielmehr hat er die Grenze vollkommen verwischt. Kohler nähert sich auch wieder stark der Praevalierungstheorie. Wo das Künstlerische an Bedeutung gar zu sehr überwiegt, ist der Gebrauchsgegenstand, auf dem sich das Kunstwerk befindet, „zufälliges Substrat."

Die Versuche einer Unterscheidung zwischen reiner Kunst und Kunstgewerbe, was das Kunstschaffen und die Wirkung (den Genuß) betrifft, müssen also als mehr oder weniger verunglückt bezeichnet werden. Eine brauchbare Grenze läßt sich auch nicht ziehen. Das werden wir erkennen, wenn wir Kunst und Kunstgewerbe als aus einer Wurzel stammend kennen gelernt, und wenn wir das Verhältnis von Kunst und Zweckmäßigkeit näher untersucht haben.

Ziemlich allgemein wird die Behauptung aufgestellt, die reine Kunst habe sich aus dem Kunstgewerbe erst in später Zeit entwickelt. William Morris, der Begründer und Hauptkenner der englischen Kunstindustrie, sagt sogar, der Niedergang der Kunst datiere seit dem Zeitpunkt, in dem die Kunst sich vom Gewerbe losgelöst habe. Daß dies unrichtig ist, bedarf keiner näheren Begründung; aber immerhin ist der Ausspruch interessant, weil er uns zeigt, welch hohe Bedeutung Morris dem Kunstgewerbe beilegt. Aber auch die Behauptung, die reine Kunst habe sich aus dem Kunstgewerbe entwickelt, ist in dieser Allgemeinheit nicht richtig. Wir wollen uns zunächst vorsichtiger ausdrücken und sagen: „Es sind dieselben Motive, die den Menschen veranlassen rein künstlerisch und kunstgewerblich zu arbeiten." In beiden Fällen handelt es sich um eine Betätigung, die nicht auf zweckmäßige Gestaltung abzielt, sondern sich darin erschöpft, aesthetisch wirksam zu formen. Eine solche Tätigkeit geht darauf hinaus, etwas, wofür man Interesse hat, hervorzuheben, gewissermaßen ins Licht zu stellen. Das erste Interesse hat nun der Mensch unbestreitbar an sich selbst, und in ihm steckt der Trieb, seine Person in Vordergrund zu stellen, und das tut er durch Tätowieren und Selbstschmücken mit Muscheln, Perlen, Haarbüscheln etc. Ausgrabungen in Europa haben ergeben, daß auch hier das Tätowieren allgemein war. Also das Motiv dieser Betätigung war Eigenliebe. Auf diese Anfänge der Kunst folgte, so wird vielfach behauptet, die

Verzierung der am meisten interessierenden, und unter diesen, der durch das Material wertvollsten Gegenstände, durch Bemalung, Gravieren. Nach Volbehr, „Bau und Technik der bildenden Kunst" (Aus Natur und Geisteswelt) schiebt sich aber zwischen das Tätowieren und Selbstschmücken einerseits und das Verzieren von Gebrauchsgegenständen andererseits schon die reine Kunst ein in der Darstellung des Weibes. Volbehr erklärt dies mit den Worten: „Wenn die Eigenliebe den Anstoß zur künstlerischen Betätigung in Form des Selbstschmückens (und Tätowierens) gab, so gab die Liebe zum Weibe den Anstoß zur bildlichen Darstellung des Weibes." Gewiß konnte sich die Liebe zum Weibe auch im Schmücken desselben äußern, aber dafür mußte es ja selbst zu sorgen, und weil der Mann seine Liebe zum Weibe durch irgend eine Betätigung kund tun mußte, besonders auch, wenn er ferne von ihm war, so kam er auf die Nachbildung des weiblichen Körpers in plastischer Form aus irgend einem ihm gerade zu Gebote stehenden und entfernt an einen menschlichen Körper erinnernden Knochen oder Aste. Ein solches Gebilde mußte ihm dann, wie Volbehr erzählt, bei längerer Abwesenheit eine Erinnerung an das Weib, ein Ersatz für dasselbe sein. Nun erst folgt das Verzieren von Gebrauchsgegenständen und zwar zuerst von Waffen, dann von Gefässen etc. Daß Betätigungen wie Selbstschmücken und Tätowieren künstlerische sind, ist damit allerdings nicht nachgewiesen, und es kann an dieser Stelle auch noch nicht entschieden werden. Es muß zunächst genügen, festzustellen, daß alle diese Betätigungen, die wir bisher besprochen haben, aus demselben Motiv, dem Interesse an einem bestimmten Gegenstande, hergeleitet werden müssen, einerlei, ob wir sie als künstlerische oder unkünstlerische aufzufassen haben.

Daß die reine Kunst sich nicht aus dem Kunstgewerbe, sondern selbständig vor oder neben demselben entwickelt habe und deshalb von letzterem generell verschieden sei, versuchte man auch damit zu begründen, daß man bei Ausgrabungen aus der frühesten Zeit an den Wänden der Höhlen bildliche Darstellungen graviert oder gezeichnet, also reine Kunst, gefunden habe. Dem muß entgegengehalten werden, daß es sich hier gar nicht um reine Kunst, sondern um einen Uebergang zum Kunstgewerbe handelt. Die Begründung, daß es sich bei solchen Wandverzierungen um reine Kunst handle, war allerdings sehr einfach, wenn auch nicht richtig. Die Höhle war kein Gegenstand des Gewerbes, und doch ist es Aufgabe des Kunstgewerbes, wie ja schon im Worte liegt, gewerbliche Produkte schön zu gestalten. Wenn man mit Morris

die angewandte Kunst als den Ausdruck der Freude an der Arbeit definiert, so muß man das Zeichnen auf Felswände notwendig als reine Kunst auffassen, denn die Höhle ist nicht Produkt der menschlichen Arbeit, und die Ausschmückung kann dann auch nicht als der Ausdruck der Freude an der Arbeit angesehen werden. Die Definition, wenn sie überhaupt diesen Namen verdient, ist in dieser Beziehung zu eng, wie sie in anderer Beziehung bedeutend zu weit ist. Ausdruck der Freude ist, was wir vorher den Ausdruck des Interesses nannten. Aber ein solches können wir auch an anderen Gegenständen haben, es müssen nicht notwendig gewerbliche Erzeugnisse sein. Wenn sich jemand als Eigentümer eines Dinges freut und dasselbe verziert, so ist er, auch wenn es sich um keinen gewerbl. Gegenstand handelt, kunstgewerblich tätig. Wenn man einen Unterschied darin erkennen möchte, daß auf gewerblichen Gegenständen wie Waffen und Gefäßen meist nur kleinere Verzierungen, Pflanzen, Tierköpfe, vielleicht einmal ein ganzes Tier dargestellt wurden, während sich an den Höhlenwänden ganze Vorgänge, wie Jagden ꝛc. dargestellt fanden, so ist dies aus den räumlichen Verhältnissen zu erklären. Fand sich auf dem Schaft einer Lanze nur Raum für kleine Verzierungen, auf dem Gefäße für einen Bärenkopf, so bot die große Felswand Raum zur Darstellung des ganzen Bären oder einer Bärenjagd. Ein genereller Unterschied kann nicht festgestellt werden, ob die Wände einer Höhle mit Zeichnungen, das Tuch eines Zeltes mit Bemalungen oder endlich, ein Gefäß mit gravierten Verzierungen geschmückt wird. In allen Fällen handelt es sich um das Schmücken von Gebrauchsgegenständen, als Ausdruck des Interesses an denselben.

Vielleicht werden die bisherigen Ausführungen noch durch folgendes erhellt. Die frühere Freskomalerei war, wie Kohler sich ausdrückt, reine Kunst, ein Gemälde auf eine Wand gemalt, und unterschied sich generell nicht vom Staffeleibild. Mit dem heutigen Fresko ist es anders. Denken wir z. B. an die von Hölzel und seinen Schülern ausgemalten Pfullinger Hallen. Als Hauptfehler wird heute bei einem Fresko getadelt, wenn es wie ein Staffeleibild wirkt, wenn es nicht dem Raume, in dem es steht, angepaßt ist. Dabei ist nicht an das Motiv zu denken, daß man in einem Waffensaal historische Motive, in einem Restaurationsraum Stilleben erwartet, sondern es muß das Bild der Stimmung des Raumes angepaßt werden, derart, daß es eine Steigerung der Stimmung zu erzeugen im stande ist. Das moderne Freskogemälde hat also einen Zweck, der sich nicht in der ästhetischen

Genußbereitung der Darstellung erschöpft, es soll uns in eine Beziehung zum Raume, in dem es steht, konkret ausgesprochen, zum Gebrauchsgegenstande — Haus — Saal — bringen. In dieser Zweckbeziehung steht das moderne Freskogemälde, das Kohler und andere als reine Kunst betrachten, dem Kunstgewerbe noch näher als die Zeichnungen an den Felswänden, deren Zweck sich nur allgemein als Schmuckzweck bezeichnen läßt.

Wir haben also gesehen, daß die reine Kunst und das Kunstgewerbe aus derselben Wurzel, nämlich dem persönlichen Interesse an einem Gegenstande hervorgewachsen sind. Dies Interesse äußert sich entweder darin, daß der betreffende Gegenstand nachgebildet wird, z. B. das Weib, Waffen, Tiere, oder daß der Gegenstand des Interesses verziert wird. Beide Formen finden wir schon in ältester Zeit. Historisch läßt sich also wohl ein genereller Unterschied zwischen reiner und angewandten Kunst, was die künstlerische Betätigung betrifft, nicht nachweisen.

Bisher wurde festgestellt, daß es für den Begriff: „Kunstgewerbe" nicht wesentlich sei, daß die künstlerische Darstellung mit dem Zwecke des Gebrauchsgegenstandes etwas zu tun habe, und dabei wurde vor allem auf die Flächenverzierung hingewiesen, der meist eine durchaus selbständige Bedeutung zukomme, so daß man aus ihr heraus, ohne Berücksichtigung des Gebrauchsgegenstandes, an dem sie angebracht ist, beurteilen müsse, ob ihr künstlerische Qualität zukomme oder nicht. Daß die Flächenverzierung aber auch in eine nähere Beziehung zum Gebrauchsgegenstand treten kann, haben wir am Freskogemälde gesehen, und es soll nicht verschwiegen werden, daß man es in diesem Falle mit einem höheren Grade von Kunst zu tun hat. Ebenso ist es bei der die Gebrauchsform selbst umgestaltenden aesthetischen Formgebung. Versinnbildlicht sie den Zweck des Gebrauchsgegenstandes, so ist ihr ein höherer Kunstwert beizulegen, also wenn sie sich damit begnügt, uns an irgend ein beliebiges Naturding zu erinnern.

Damit kommen wir auf das **Verhältnis der zweckmäßigen zur künstlerischen Gestaltung.** Dies näher zu untersuchen, ist deshalb von Bedeutung, weil man das Wesen der Kunst in der vollen Unabhängigkeit vom Zwecke gefunden zu haben glaubte, und doch haben uns die bisherigen Betrachtungen darauf geführt, daß in der angewandten Kunst gerade die Abhängigkeit vom Zwecke, den Künstler zum wertvolleren, höheren künstlerischen Schaffen veranlaßt. Wir werden zwar erkennen, daß der Grund weniger in der Abhängigkeit von einem bestimmten Zwecke besteht, als in der Abhängig-

machung überhaupt, weil durch diese die Phantasie des Künstlers besonders angeregt wird. Abhängig kann sich nun natürlich auch der reine Kunstwerke schaffende Künstler machen und er ist immer eingeschränkt, wenn er ein Sujet nach Auftrag ausführt oder z. B. als Porträtmaler. Worin die Abhängigkeit in konkreto besteht, ist gleichgültig, das Wesentliche ist , daß er eingeschränkt ist. Daß die Einschränkung beim Staffeleigemälde, beim Fresko oder beim kunstgewerblichen Erzeugnis quantitativ verschieden ist, und daß der kunstgewerblich-tätige in stärkerer Abhängigkeit sich befindet, als der Landschaftsmaler, soll nicht bestritten werden; *aber in der Unabhängigkeit beim Kunstschaffen das Kriterium der reinen Kunst zu erblicken, muß als unrichtig zurückgewiesen werden*, nachdem wir erkannt haben, daß auch bei den Erzeugnissen des Kunstgewerbes, besonders in der Flächendekoration, eine Abhängigkeit vom Zweck häufig nicht vorhanden ist. Man könnte nun noch höchstens darin einen Unterschied finden, daß beim Kunstgewerbe die Abhängigkeit meist größer ist, als bei der reinen Kunst. Aber auch diese Unterscheidung würde verfehlt sein, angesichts des Umstandes, daß gerade die größere Abhängigkeit der künstlerischen Phantasie besonders starke Anregung verschafft, und angesichts der Tatsache, daß die in solcher Abhängigkeit geschaffenen Erzeugnisse des Kunstgewerbes als die künstlerisch wertvolleren allgemein anerkannt werden. Der Drang des modernen Kunstgewerbes, die künstlerische Idee in der Form des Gebrauchsgegenstandes auszudrücken, und auf einfache „Verzierungen" in plastischer Formgebung oder Zeichnung zu verzichten, ist ein Ausfluß dieser Erkenntnis.

## Zweites Kapitel:

## Schön und praktisch.

(Was heißt künstlerisch „schön" im Gegensatz zum Zweckmäßigen?)

An die Spitze dieses Kapitels stellen wir den Grundsatz: *Die Aufgabe der Kunst und des Kunstschaffens ist nicht Steigerung der Gebrauchsfähigkeit, der Brauchbarkeit.* In diesem Sinne ist die Kunst, auch die angewandte, zwecklos. Man wird vielleicht sogar so weit gehen und sagen dürfen, soweit die künstlerische Betätigung die Brauchbarkeit nicht unberührt läßt, beeinflußt sie den Gegenstand in der Richtung der Unzweckmäßigkeit. Das Schweifen von Möbelfüßen beeinträchtigt die Haltbarkeit, „das Gravieren von Tischplatten erschwert die Reinhaltung, ermöglicht dem Staube, sich festzusetzen. Dies hat die moderne Kunstindustrie erkannt und hat den Satz aufgestellt: „Höchste Kunst, höchste Zweckmäßigkeit". Dies scheint durchaus überzeugend zu sein. Wenn wir moderne Möbel

mit den früheren mit Verzierungen überladenen vergleichen, so freuen wir uns über die Einfachheit und Zweckmäßigkeit der ersteren und glauben in der Zweckmäßigkeit das Künstlerische zu sehen. Es ist richtig, wir empfinden einen Genuß im Ansehen solcher Möbel, die Ruhe tut uns nach dem ermüdenden Schnörkeln des Barokstiles wohl. Nur ist es verkehrt, diese Reaktionswirkung als aesthetischen Genuß zu bezeichnen. Wenn wir hier von Kunstgenuß sprechen, sind wir nicht mehr weit von der sogen. „Ingenieurkunst", die eine Maschine nach ihrer Zweckmäßigkeit künstlerisch werten möchte und von einem künstlerischen Genuß spricht, wenn man sich über die Zweckmäßigkeit derselben freut. Damit hat man die Kunst auf ein Gebiet gebracht, auf dem sie nichts verloren hat. Man vermischt und identifiziert sie sogar mit dem Handwerk. Dies hat auf Erreichung der höchsten Zweckmäßigkeit hinzuarbeiten, und als Schutz für solche Arbeit haben wir das Patent- und Gebrauchsmustergesetz. Es wäre nicht einzusehen, wozu das Kunstgewerbe durch das neue Kunstschutzgesetz geschützt werden müßte, wenn es Aufgabe des Kunstgewerbes wäre, Gebrauchsgegenstände zweckmäßig zu gestalten. Die besten kunstgewerblichen Erzeugnisse würden dann keinen Schutz verdienen. Damit soll übrigens nicht behauptet werden, daß nicht auch einmal eine Kollision zwischen Kunstschutz und Gebrauchsmusterschutz vorkommen könnte. Wenn die reine bildende Kunst in Naturwiedergabe, das Kunstgewerbe dagegen darin seine Aufgabe sieht, Gebrauchsgegenstände der Natur näher zu bringen — (darüber wird noch eingehend zu handeln sein) und das Gewerbe auf die höchste Zweckmäßigkeit abzielt, warum sollte sich, da wir in der Natur die höchste Zweckmäßigkeit erkennen, nicht auch einmal durch naturähnliche Gestaltung eine Steigerung der Brauchbarkeit erzielen lassen. In diesem Falle wäre ein kumulativer Schutz durch das Kunstschutzgesetz und das Gebrauchsmusterrecht nicht ausgeschlossen, allerdings unter der einen Voraussetzung, daß die Betätigung des Schöpfers eine künstlerische, also nicht auf Zweckmäßigkeit abzielende, war.

Was die Abhängigkeit des Kunstindustriellen vom Zwecke betrifft, so muß auch noch auf die in der Kunstindustrie sehr übliche Arbeitsteilung hingewiesen werden; die künstlerische und die handwerksmäßige Tätigkeit liegt häufig in verschiedenen Händen. In solchen Fällen ist die Abhängigkeit des Künstlers sehr gering, weil häufig nicht er, sondern der Handwerker seine an sich auf zweckmäßige Gestaltung gerichtete Tätigkeit, der künstlerischen Vorarbeit, den Entwürfen, anpaßt.

Nur beiläufig soll erwähnt werden, daß es nicht selten ein und dieselbe Person ist, die rein künstlerisch und kunstgewerblich tätig wird. Ein Bellini, ein Walther Crane, Riemerschmid oder Stuck fühlten sich in ihrer kunstgewerblichen Tätigkeit nicht degradiert, und es wird auch

niemand einfallen, die Produkte solcher Tätigkeit als Kunst zweiter Klasse aufzufassen. Und doch ist es nicht zu leugnen, daß die frühere Gesetzgebung, ebenso wie Kohler, die angewandte Kunst als von der der reinen generell verschieden und als niederer stehend ansah und sie deshalb dem schwächeren Musterschutz zuwies.

Wir haben bisher nachgewiesen, daß die Unterscheidungen zwischen reiner Kunst und Kunstgewerbe unrichtig sind, daß vor allem in der Beziehung zum Zweck kein Kriterium des Kunstgewerbes zu sehen ist und sind zu dem Resultat gekommen: „Ein genereller Unterschied zwischen beiden besteht, was das Kunstschaffen betrifft, nicht." Derselbe Nachweis kann, was die Wirkung beider, den Kunstgenuß betrifft, erbracht werden. Er ist für die Flächenverzierung eines kunstgewerblichen Gegenstandes schon erbracht worden. Denn ob die Flächendarstellung auf einer Tischplatte eingraviert ist, oder umrahmt an einer Wand hängt, kann den künstlerischen Genuß nicht beeinflussen, sofern die Darstellung überhaupt künstlerisch genossen werden kann. Schwieriger ist der Nachweis bei den die Gebrauchsform umändernden kunstgewerblichen Erzeugnissen. Der Nachweis hierfür kann erst erbracht werden, wenn wir das Wesen der Kunst nach seiner Wirkung einer genaueren Betrachtung unterzogen haben. Zunächst müssen wir uns mit der Tatsache zufrieden geben, daß diese Form der kunstgewerblichen Betätigung allgemein als die höher stehende angesehen wird, und wir müssen uns an dieser Stelle zunächst mit dem Argumentum a maiori ad minus begnügen.

Ueber die künstlerische Wirkung der kunstgewerblichen Erzeugnisse sagt Osterrieth in seinen: „Bemerkungen zu einem Entwurf des Gesetzes betr. das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste und der Photographie" in der Zeitschrift für gewerblichen Rechtsschutz und Urheberrecht, Jahrgang 1904 Seite 198: „Sind die aesthetischen Eindrücke, welche die Mona Lisa, die Melancholie Dürers, eine Kindergruppe Ludwig Richters, die gewaltigen Gestalten der Bourgois de Calais Rodins, oder einer Tiergruppe Gauls, in uns auslösen, andere als die, welche eine Schale von Thesmar, ein Buchschmuck von Vogeler, ein Überfangglas von Gallé, eine Porzellanvase von der Kopenhagener Manufaktur oder ein Stück der Zeller Bauerntöpferei in uns wecken! Offenbart sich in letzteren nicht eben so wirksam eine künstlerische Individualität? Wer kann sagen, ob nicht die Nachwelt die künstlerische Größe eines Stuck individueller und reicher ausgeprägt in der Einrichtung seines Münchener Hauses als in seinen Gemälden finden wird?" Ehe im ersten Hauptteil auf das künstlerische Schaffen und die künstlerische Wirkung eingegangen wird, ist im folgenden 3. Kapitel vom Kunstwert und seiner Bedeutung für das Urheberrecht und vom Materialwerte zu handeln.

## Drittes Kapitel:

# Kunst im Sinne des Urheberrechts. Material und Kunstwert.

Das Urheberrecht schützt nach der von Kohler aufgestellten und nun ziemlich allgemein angenommenen Immaterialgüterrechtstheorie im Kunstwerk zweierlei, ein Persönlichkeits- und ein Vermögensrecht. Der Gedanke, daß sich im Kunstwerk die Persönlichkeit des Künstlers, oder wenigstens ein Stück derselben wiederspiegle, daß das Kunstwerk die Persönlichkeit des Schöpfers verkörpere, hat zu dieser Zweiteilung geführt. Unsere urheberrechtlichen Gesetze bringen auch deutlich diesen Gedanken des Persönlichkeitsschutzes zum Ausdrucke und unterscheiden sich dadurch wesentlich vom Patent- und Gebrauchsmusterrecht, die den Schutz reiner Vermögensinteressen zum Gegenstande haben. Das Gesetz will aber jede Persönlichkeit schützen, einerlei ob sie sich in einem großen oder kleinen Kunstwerke verkörpert, es schützt also auch ein Werk, das der Aesthetiker nicht mehr Kunstwerk nennt, sofern nur eine individuelle Tätigkeit demselben zu Grunde liegt. Daher muß der Jurist vom Kunstwerte vollkommen abstrahieren. Für ihn ist ein Machwerk Kunstwerk, auch wenn sich die Individualität des Schöpfers gewissermaßen negativ darin wiederspiegelt, daß das Werk uns den Mangel an Persönlichkeit kund tut.

Fassen wir den Schutz des Vermögensinteresses ins Auge, so kommen wir wieder zu dem Resultat: der Kunstwert, der die leichte Verkäuflichkeit und gewerbliche Verwendbarkeit schafft, ist gleichgültig. Die Möglichkeit finanzieller Ausnützung, die in erster Linie durch den Kunstwert bedingt ist, kommt nicht in Frage. Ebenso wenig aber der Materialwert. Er hat mit der Frage: Gehört ein Gegenstand in die Gruppe der Kunstwerke oder nicht? gar nichts zu tun. Es können Kunstgegenstände höchsten Kunstwertes aus wertlosem Material sein, ebenso wie das beste Material einen Gegenstand nicht zum Kunstwerk macht. Es wurde schon die Behauptung aufgestellt, das Material müsse wenigstens schlechthin geeignet sein, und dabei wurde unter anderen „Zucker" als zur künstlerischen Darstellung ungeeignetes Material angeführt. Begründet ist diese Behauptung nicht und sie läßt sich auch nicht begründen. Gewiß ist es zur Steigerung der künstlerischen Wirkung von Bedeutung, geeignetes Material zu verwenden, aber wenn man aus der Ueberlegung, daß Osterhasen meist keine Kunstwerke sind, zum Schlusse kommt, das

Material Zucker als solches sei dazu ungeeignet, so geht man fehl. Es ist nicht einzusehen, warum ein Gefangener, der aus dem ihm allein als Material zu Gebote stehenden Brote, Figuren formt, nicht Künstler und warum sein Produkt nicht Kunstwerk sollte sein können, nur weil das Brot normaler Weise zum Essen und nicht zum Figurenformen verwendet wird! Ganz mit Recht wurde neuerdings ein Schneemann, der die Züge von Reichskanzler von Bülow trug, und von mehreren beschäftigungslosen Bildhauern errichtet wurde, als Kunstwerk anerkannt. Man könnte vielleicht als Beweis für die Bedeutung des Materials anführen, daß die Kunst mit Vorliebe sich an wertvolles Material, wie Gold, Elfenbein, wertvolles Holz etc. hielt. Dies muß zugegeben werden. Aber der Grund liegt nicht im Material an sich, sondern ist darin zu suchen, daß in früherer primitiver Zeit die Kunst ein Luxus war, und deshalb nur wertvolles Material verarbeitete. Heutzutage sucht man jeden Gebrauchsgegenstand irgend wie künstlerisch zu gestalten und ist damit auch schon zu weit gegangen, so daß die Kunst direkt geschädigt und entwertet wurde. Auch in der Verwendung nicht geeigneten und billigen Materials ist schon viel gesündigt worden. Man denke z. B. an Zinn- und Zinkabgüsse von Bronzestatuen. Meist bedeuten solche ja auch eine Massenverbreitung; aber nicht in der tausendfachen Herstellung liegt die Entwertung, auch nicht darin, daß Zinn und Zink tatsächlich wertloser sind als Bronze oder Kupfer, sondern darin, daß das Material nicht geeignet ist, die in der Bronzetechnik herauskommenden Feinheiten wiederzugeben. Wir kommen also zu dem Resultat: Der Kunstwert wie der Materialwert ist für das Kunstwerk ohne Bedeutung. In den folgenden Kapiteln wird darzulegen sein, welche Anforderungen das Gesetz an den Begriff „Kunstwerk" stellt. Und zwar werden wir das Kunstwerk, die reine Kunst und die Erzeugnisse des Kunstgewerbes, nach 2 Seiten hin zu untersuchen und uns deshalb folgende zwei Fragen vorzulegen haben:

Einmal: Was heißt künstlerisches Schaffen?

Und dann: Wie muß ein Kunstwerk auf uns wirken, und was ist der Gegenstand künstlerischer Darstellung?

Nicht mit Unrecht hat man den Juristen gewarnt, das Kunstwerk nach seiner Wirkung zu beurteilen, denn die Gefahren einer Entscheidung nach dem Kunstwert ist naheliegend, und wir haben erkannt, daß in einer juristischen Untersuchung vom Kunstwert völlig abstrahiert werden muß, weil im Kunstwerk nicht nur ein Vermögensinteresse, sondern auch die Persönlichkeit des Künstlers geschützt werden soll. Ferner ist nicht zu verkennen, daß die Wirkung eines Kunstwerkes auf verschiedene Beschauer eine durchaus verschiedene ist, man denke an die Unmenge

von Geschmacks- und Kunstrichtungen. Leicht wird man auf ein unübersehbares Gebiet kommen. Und nicht nur auf verschiedene Menschen, sondern sogar auf ein und dieselbe Person kann die Wirkung eine verschiedene sein, je nach den äußeren Einflüssen, der Stimmung und Gemütsanlage. Und wenn nun gar ein Kunstwerk ganz ohne künstlerische Wirkung ist, und das kann, da der Kunstwert nicht in Frage kommen darf, sehr leicht sein; was dann? Ein Werk ist vielleicht als Kunstwerk so unbedeutend, steht so an der Peripherie der Kunst, daß es gar nicht mehr als Kunstwerk angesehen wird, weil der Kunstwert gleich Null ist. Damit sind wir wieder auf dem Punkte angelangt, wo die Aesthetik dem Juristen gefährlich wird. Und doch ist es nicht wertlos, das Kunstwerk auch nach seiner Wirkung ins Auge zu fassen, allerdings müssen wir uns immer dessen bewußt sein, daß es für uns nicht auf den Grad der künstlerischen Wirkung ankommt.

*Eine Untersuchung nach der Wirkung ist deshalb von Bedeutung, weil sich im Innern des Beschauers derselbe oder wenigstens ein ähnlicher Vorgang abspielt, wie im Innern des Kunstschöpfers.* Theodor Lipps äußert sich hierüber in seiner Einleitung zur Aesthetik auf Seite 5 folgendermaßen: „Das Kunstwerk ist hervorgegangen aus der Seele des Künstlers, seinen künstlerischen Kräften, seinem Gefühl. Dies ist ein Gefühl gleichartig demjenigen, das im Beschauer des Künstlers sich findet und verdankt gleichartigen Gründen sein Dasein. Die schaffenden Kräfte im Künstler, so hat man mit Recht gesagt, sind die gleichen, wie die genießenden Kräfte im genießenden Subjekt. *Das Genießen ist eine Art des Nachschaffens*". Am deutlichsten wird dies beim Spiel des Kindes. Wenn ein Kind ein Tier zeichnet oder in Papier schneidet, einerlei ob es dies nach der Natur oder aus der Erinnerung tut, — anders ist es beim Durchzeichnen, das meist eine rein mechanische Tätigkeit ist —, so empfindet es dabei qualitativ ganz dasselbe Vergnügen, wie wenn es die Abbildung eines Tieres ansieht, und zwar besteht das Vergnügen in dem Vergleichen der Wirklichkeit der Natur und der Naturnachbildung. Ganz dasselbe ist es beim eigentlichen Spiel eines Kindes. Nehmen wir an, es spielt „Hund", indem es Sprünge machend und bellend hinter einem Wagen herläuft. Wir kommen hier allerdings von der bildenden auf die Schauspielkunst; aber um die Behauptung zu erhärten, daß das Kunstschaffen dem Kunstgenießen nahe verwandt ist, dürften wir doch wohl berechtigt sein, auch auf ein anderes Gebiet der Kunst abzuschweifen, denn gerade das Wesen des Kunstgenusses verbindet die einzelnen Gebiete der Kunst. Bei dem vorerwähnten Spiel ist das Kind beides: Kunstschöpfer und zugleich auch der freudigste Kunstgenießer. Das Kind will nicht anderen

vorspielen; es befindet sich in einer Illusion, die durch den Vergleich der Wirklichkeit mit der Darstellung entsteht. Das Kind weiß jeden Augenblick, daß es nicht ein wirklicher Hund ist, aber es schafft sich durch Nachahmung der Bewegungen und Laute eines Hundes die Illusion, wie Lange, (an anderer noch näher zu behandelnden Stelle) sagt: „Es schafft sich eine bewußte Selbsttäuschung". Hier haben wir also in ein und derselben Betätigung beides, das Kunstschaffen und das Kunstgenießen, und beides erzeugt in dem Kinde dieselbe Empfindung, dasselbe Lustgefühl. Ganz dasselbe ist es bei Kriegs- und anderen Tänzen der niederen Kulturvölker. Beim Berufsschauspieler wird der Genuß des Kunstschaffens mehr in Hintergrund treten, während er beim Dilettanten, dessen Aufführen mehr Spielcharakter hat, wieder eine größere Rolle spielt. Dies mag genügen, als Rechtfertigung dafür, daß wir trotz der damit verbundenen Gefahr, auch das Kunstwerk auf den Kunstgenuß hin, nach seiner Wirkung, betrachten. Im ersten Hauptteil wird im vierten Kapitel vom Kunstschaffen, vom Entstehen des Kunstwerkes, und im fünften von der Wirkung die Rede sein.

I. Hauptteil.

# Das Wesen der bildenden Kunst, das Kunstgewerbe eingeschlossen.

## Viertes Kapitel:

## Das Kunstschaffen.

Wir haben oben als das Motiv künstlerischer Betätigung, das Interesse an einem bestimmten Gegenstand kennen gelernt. Es ist nun zu untersuchen, welche Kräfte beim Entstehen eines Kunstwerkes zusammenwirken, welche psychischen Vorgänge sich in der Seele des Künstlers abspielen.

Wenn wir die Kommentare des alten und neuen Kunstwerkrechtes zu Hülfe nehmen, finden wir überall das eine Erfordernis aufgestellt: „Ein Kunstwerk muß eine individuelle Leistung sein, es muß die Individualität, die Persönlichkeit des Künstlers zum Ausdruck bringen". Wie dies aber möglich ist, wie ein Gefäß, ein Stuhl, ein Stilleben, die Persönlichkeit eines Riemerschmied, Van der Velde oder Rembrandt, uns offenbaren kann, ist durchaus nicht so ohne weiteres einleuchtend, daß man mit Stillschweigen darüber hinweggehen könnte, und doch verzichten die meisten Kommentare und Lehrbücher auf eine Erklärung. Auch das Reichsgericht begnügt sich mit der Feststellung, daß ein Kunstwerk ein Gebilde individueller Schöpfung sein müsse, das geeignet und bestimmt sei, auf das Schönheitsgefühl einzuwirken.

Eine anerkennenswerte Ausnahme macht Osterrieth in seinem Aufsatz: „Das kunstgewerbliche Erzeugnis als Gegenstand des Urheberrechts", Werkkunst 1906, Seite 51—57. Nachdem er das Werk der bildenden Kunst definiert hat, als jede individuelle Schöpfung, die das Aussehen eines Dinges zum Gegenstande hat, sucht er das an der Schöpfung speziell in der angewandten Kunst festzustellen. Er unterscheidet im Kunstgewerbe die Gebrauchsform, die freien Elemente und die individuelle Schöpfung. Dann kommt er, indem er den Schaffensakt verfolgt, zu dem Resultat, daß das künstlerische Schaffen nur auf dem Boden freier Selbstbestimmung, also nur soweit möglich ist,

als Raum für eine willkürliche Betätigung gegeben ist. Die schutzfähigen Elemente im Kunstwerke sind dann die, in denen sich die Willkür des Künstlers zeigt. Da aber jeder Mensch in seinem Schaffen von den vorhandenen Formen abhängig ist, so erkennt er das künstlerische Schaffen hauptsächlich in der willkürlichen Verwendung, Kombinierung und Fortführung freier Elemente zur Lösung der Aufgabe, die sich der Künstler stellt. Diese Aufgabe darf nicht die Steigerung der Gebrauchsfähigkeit sein; also kann die künstlerische Betätigung nicht auf Erlangung größtmöglicher Bequemlichkeit, Handlichkeit etc. abzielen, wohl aber sieht Osterrieth in der Struktur und dem Aufbau, die den Eindruck des Organischen, Gewachsenen geben, und damit dem ersten Gebot der Kunst, der Wahrhaftigkeit entsprechen, eine künstlerische Betätigung. Hierher rechnet er auch das Bestreben, jedem dargestellten Gegenstand seine besondere Bedeutsamkeit zu geben, d. h. „diejenigen Momente, wegen deren der Gegenstand für den Menschen bedeutsam ist, so zu gestalten und hervorzuheben, daß es in dem Werke gegenüber der Natur gesteigert erscheint." Das was dem Künstler an einem Geräte bedeutsam erscheint, wird er besonders charakteristisch herausarbeiten und seine Individualität wird darin zum Ausdruck kommen, wie der Künstler denkt und empfindet, sieht und auffaßt, und wie er das subjektiv Aufgefaßte wiederspiegelt. Auf diesem Wege kommt Osterrieth zu dem Resultat, daß „alles, was auf dem Gebiet des rein Konstruktiven liegt, nicht dem eigentlichen Kunstschaffen angehört, ferner nicht das Auffinden statisch ganz besonders glücklich wirkender Verhältnisse, nicht neue Anordnungen, die dem Gebrauchszweck dienen, nicht die Verwendung neuen Materials oder die Materialvertauschung, schließlich nicht die Einführung neuer Farbwirkungen, die Verwendung neuer Linien, die Auffindung neuer ornamentaler Motive usw."

Die individuelle Schöpfung ist dann das, „was sich nicht beschreiben oder nicht durch Beschreibung individualisieren läßt." Er drückt dies negativ aus: „Alles, was sich durch Beschreibung identifizieren läßt, gehört regelmäßig der Allgemeinheit an. Denn es ist etwas Abstraktes, Neutrales. Was aber übrig bleibt und nur durch die Anschauung selbst erkannt werden kann, das ist dann das Individuelle. Denn in der Tat, nicht im Ueberlegen, nicht im Sammeln von Einfällen, Berechnen und Konstruieren, liegt das künstlerische Schaffen, sondern in der konkreten Gestaltung, in der Übertragung des abstrakt konzipierten, und daher auch der Beschreibung zugänglichen, in die ganz anders geartete Sprache der dreidimen-

sionalen Kunst. Dieses Besondere aber, das die Individualität ausmacht, läßt sich nicht scharf kennzeichnen, ebensowenig wie man einen Menschen, sein Aussehen oder seine Eigenart, durch Beschreibung wiedergeben kann, was durch jeden Steckbrief belegt wird. Und in der Tat, was das Wesen der Kunst ausmacht, ist der Mensch selbst, der sich in seiner Schöpfung offenbart."

Diese Untersuchung ist uns aber nicht ganz genügend, und wir werden versuchen, das Kunstschaffen aus dem Gefühlsleben des Menschen heraus verstehen zu lernen, wobei wir uns im Wesentlichen an die Ausführungen von C. W. Schmidt, in seinem Werke: „Das Wesen der Kunst, abgeleitet und entwickelt aus dem Gefühlsleben des Menschen", Leipzig 1904, anschließen:

Wenn den Menschen ein Reiz von außen trifft, so löst er zunächst in demselben ein Gefühl aus. Reize werden ihm durch alle Sinnesorgane übermittelt; da wir es aber in dieser Arbeit mit der bildenden Kunst zu tun haben, wollen wir eine Einschränkung machen und nur von solchen Reizen sprechen, die durch Vermittlung des Sehvermögens vom Menschen gefühlt werden. Da der Mensch im Raume steht, müssen alle Reize aus und in diesem Raume wirken, und durch das Auge von uns aufgenommen werden. Wir dürfen kurz sagen, die für die bildende Kunst in Betracht kommenden Reize, sind die uns umgebende Natur, so wie sie sich uns in Form und Farbe offenbart. Farben und Formen sind die Reize, die durch das Auge in uns ein Gefühl erwecken. Nun ist es Tatsache, daß ein und derselbe Reiz auf verschiedene Menschen verschieden wirkt, ja, daß er sogar bei ein und demselben Menschen ein verschiedenes, — anders geartetes oder doch anders gefärbtes — Gefühl auszulösen im stande ist. Das hat zwei Ursachen. Ein Reiz wird einen Menschen nur selten als einziger in einem Augenblick treffen. Die Natur in all ihren Farben und Formen bietet uns eine Unmenge von Reizen, die das Auge, die Netzhaut, immer in größerer Anzahl treffen. Zugleich wirken nun aber auch andere Reize, die wir mit den anderen Sinnesorganen aufnehmen, wie Geräusche, Kälte, Wärme etc. Wenn nun auch zugegeben werden muß, daß der Mensch zu gleicher Zeit nur wenige Gefühle haben kann, — man hat behauptet, höchstens 2 bis 3 auf einmal — so kann doch nicht geleugnet werden, daß die gleichzeitig anstürmenden Reize, das Gefühl, das durch den oder die wirksamsten Reize erzeugt wird, in seiner Färbung zu beeinflussen imstande sein wird. So wird also ein das Auge treffender Reiz je nach den sonst mitwirkenden Reizen, den äußeren Umständen, der den Menschen umgebenden Natur,

das Gefühl in einer bestimmten Weise oder Richtung beeinflussen, vielleicht zu einem generell verschiedenen, anders gearteten, umschaffen. Aber nicht nur äußere Einflüsse vermögen das durch einen äußeren Reiz erzeugte Gefühl umzuändern, anders zu arten, sondern auch die seelische Verfassung, die Anlage des Menschen, ist für die Gefühlsbildung von Bedeutung. Es ist uns allen bekannt, daß ein und dasselbe Ding, z. B. eine Marmorstatue, unter denselben äußeren Umständen, derselben Beleuchtung und Umgebung, uns einmal mit künstlerischem Wohlgefallen, das andre Mal mit Schrecken und Furcht erfüllen kann. Der Grund hierfür liegt in der augenblicklichen Gemütsverfassung und der Anlage; in der wechselnden Stimmung. Die Anlage eines Menschen ist unveränderlich, oder doch wenigstens nur geringen Schwankungen unterlegen, die ihrerseits die Stimmung beeinflussen.

Wir sehen also, daß für die Gefühlsbildung, was die Qualität derselben betrifft, maßgebend sind: Der Hauptreiz, die aus der Umgebung mitwirkenden Reize, die augenblickliche Stimmung und die mehr oder weniger veränderliche und dementsprechend die Stimmung beeinflussende Veranlagung.

Der Mensch hat das entschiedene Streben, seine Gefühle anderen mitzuteilen, mit anderen auszutauschen. Nun ist es ohne weiteres klar, daß er nicht alle Gefühle mitteilen will, denn bei der Häufigkeit der ihn treffenden Reize werden oft dieselben Gefühle erzeugt, die auch die anderen Menschen häufig und mit derselben Intensität fühlen, so daß dieselben kein weiteres Interesse bieten. Es scheinen also besondere Gefühle sein zu müssen, besondere nach zwei Richtungen, einmal besonders geartete und dann besonders starke. Daß die erste Forderung unrichtig ist, erkennen wir schon daraus, weil wir damit auf die von der modernen Kunst so verworfene Ansicht hinaus kommen, daß nicht dem „Wie", sondern dem „Was" die Hauptbedeutung in der Kunst zukomme. Anders ist es, wenn eine gewisse Intensität eines Reizes verlangt wird. Wenn ein heller Lichtstrahl unser Auge zum erstenmal trifft, so erzeugt er in uns ein starkes Gefühl. Wiederholt er sich mehrfach, so wird das Gefühl schwächer, es stumpft sich ab, bis es überhaupt nicht mehr gefühlt, sondern gewußt wird. Damit setzt dann die Möglichkeit zu denken ein. Nun sind die Menschen alle verschieden verlangt, und es gibt vielleicht solche, auf die ein bestimmter Reiz nicht die Wirkung hat, daß er ein Gefühl in ihnen erzeugt oder überhaupt erzeugen kann. Von anderen wird er dagegen gefühlt, wegen seiner erstmaligen und deshalb besonders intensiven Wirkung. Einer dritten Gruppe von Menschen ist der Reiz schon oft

begegnet und hat sie mit der Zeit abgestumpft, so daß das bewußte Gefühl, wie sich Schmidt ausdrückt, zum „gewußten Inhalt" geworden ist. Wenn also ein und derselbe Reiz von den einen wegen ihrer Anlage gar nicht gefühlt, von den andern wegen der schon eingetretenen Abstumpfung nicht mehr gefühlt, sondern zum gewußten Inhalt geworden ist, während nur eine Gruppe fähig ist, den Reiz als Gefühl aufzunehmen, so leuchtet ein, daß es nicht von der Art der Reize abhängen kann, ob sie geeignet sind, Gefühle zu erwecken, sondern in erster Linie von der Intensität. Diese ist aber in erster Linie abhängig von der Neuheit.

Wir können also die Regel aufstellen: *Soll ein Reiz geeignet und fähig sein, Gefühle in uns zu erwecken*, so muß er *neu und intensiv sein*. An sich ist ja jeder Reiz fähig, ein Gefühl auszulösen und er wird, auch wenn er ein alltäglicher ist, immer einen noch nicht abgestumpften finden, in dem er ein Gefühl zu erwecken im stande ist. Daher kommt es, daß das Kind einen hohen Genuß, nennen wir ihn gleich Kunstgenuß, haben kann an einem Werk, das der Erwachsene gar nicht mehr als Kunstwerk ansieht. Damit kommen wir auf die Kunst zu sprechen. Sie ist die *Darstellung von Gefühlen zum Zwecke, dieselben anderen mitzuteilen; und die bildende Kunst ist eine solche Gefühlsdarstellung mit den Darstellungsmitteln der bildenden Kunst*. Was für Reize der Künstler zur Gefühlserzeugung wählt, ist gleichgültig, und insofern ist der Thoma'sche Ausspruch richtig, und wir dürfen ihn in diesem Sinne auf die ganze bildende Kunst inklusive Kunstgewerbe übertragen: „Es kommt nicht darauf an, was wir malen, sondern wie wir malen." Es kann ein und dasselbe Gefühl erzeugt werden durch eine Marmorgruppe, eine Landschaft oder ein Stilleben. Daß das Thoma'sche Wort noch einer Einschränkung bedarf, wird sich später im Kapitel — der Gegenstand der künstlerischen Darstellung — zeigen.

Nachdem wir festgestellt haben, daß der Trieb sich künstlerisch zu betätigen, dasselbe ist, wie das Bestreben, seine Gefühle mit anderen auszutauschen, nachdem wir ferner erkannt haben, welche Momente die Gefühlsbildung beeinflussen, *bleibt zu untersuchen, wie der Gefühlsdarsteller, den wir von jetzt ab wieder Künstler nennen wollen, zu Werke zu gehen hat, wenn er Aussicht haben will, Reize — Kunstwerke, zu schaffen, die im Beschauer dieselben oder ähnliche Gefühle erzeugen, wie er sie hatte und darstellen möchte*. Diese Untersuchung wird uns zeigen, was das „Individuelle am Kunstwerk" ist. Gewiß wäre es das Einfachste, den Be-

schauer demselben Reize auszusetzen, der im Künstler das darzustellende Gefühl erzeugt hat und zwar unter denselben äußeren Umständen. Der Künstler müßte also dem Beschauer dasselbe Naturbild — eine Landschaft z. B. — zur selben Tageszeit, in derselben Beleuchtung, vom selben Beobachtungspunkte aus zeigen, und auf ihn wirken lassen. Aber abgesehen davon, daß eine Landschaft nie ganz gleich sein wird, weil alles starkem Wechsel unterliegt, fehlt ein Moment, das die Gefühlsbildung beim Künstler als Erstbeschauer stark beeinflußt hat: dessen augenblickliche Stimmung und Veranlagung. Der Künstler müßte also den Beschauer die Landschaft durch seine, des Künstlers Augen und Persönlichkeit sehen lassen, sollten die Momente der Gefühlsbildung dieselben sein. Und das ist auch seine Aufgabe. Er muß sein Auge, seine Persönlichkeit, dem Beschauer leihen. Das ist es gerade, was uns die Kunst wertvoll macht, daß wir durch fremde Augen Natur sehen dürfen, wie es uns schon einen eigenartigen Reiz bietet, die Natur einmal durch farbige Gläser zu sehen.

Wie geht der Künstler zu Werke? Nehmen wir an, er hat einen Sonnenuntergang auf der Heide gesehen und wurde von einem starken Gefühl ergriffen, das er anderen, die dies Naturschauspiel nicht sehen konnten, mitteilen, das er sie nachfühlen lassen möchte. Sein erstes wird sein, den Reiz nachzubilden, darzustellen, der am intensivsten auf ihn gewirkt hat. Es waren dies Formen und Farben. Aber auch andere Reize, wie Wind, Kälte, haben die Gefühlsbildung beeinflußt. Auch sie, oder einen Ersatz dafür, muß er dem Beschauer seines Landschaftsbildes schaffen, wenn dieser nachfühlen soll können. Er wird sich daher anderer Reize erinnern, die in ihm ähnliche Gefühle erzeugt haben wie Wind und Kälte, z. B. die Bewegung des Laubes, eine bläuliche Farbentönung; und solche Elemente wird er seinem Bilde einverleiben. Aber auch damit hat er nicht die Bedingungen geschaffen, die erforderlich sind, damit der Beschauer gleich fühlt, wie der Künstler beim Anblick des Naturbildes gefühlt hat. Es müssen also noch Werte geschaffen werden, die den Beschauer in die gleiche Stimmung bringen, in der der Künstler infolge der äußeren Umstände und seiner Veranlagung war. Auch hier wird dem Künstler wieder Erinnerung, Erfahrung und Selbstbeobachtung zu Hilfe kommen, denn er weiß, selbst wenn er seine Anlagen nicht kennt, doch, welche Reize seine Stimmung zu beeinflussen im stande sind. Er wird also auch hier vielleicht durch Farbe, oder Formgebung, vielleicht auch nur durch die Wahl des Bildausschnittes oder die Komposition, Werte schaffen, die den Beschauer der Stimmung des Künstlers möglichst nahe bringen. Der Künstler wird also durch Schaffung möglichst

ähnlicher Bedingungen, durch Hineindrängen des Beschauers in seine Stimmung, diesem sein Gefühl gewissermaßen zu suggerieren versuchen.

Wenn wir uns das Entstehen eines Kunstwerkes in dieser Weise vorstellen, dann ist es ohne Weiteres klar, warum, wenn zehn Künstler dasselbe Bild zur selben Zeit malen, zehn verschiedenartige Bilder entstehen. Denn einmal schildern sie verschiedene Gefühle in verschiedenen Nüanzen und dann setzen sie ganz verschiedene Werte hinzu, um dem Beschauer ihr Gefühl, ihre Stimmung, aufzudrängen. Jeder hat das Naturbild mit seinem Auge subjektiv aufgefaßt, und jeder bringt dieses Bild in dieser subjektiven Auffassung zur Darstellung. Damit haben wir auch die individuelle Betätigung erklärt; es ist jetzt ohne weiteres einleuchtend, daß ein Kunstwerk die Persönlichkeit zum Ausdrucke bringen kann, daß es die Individualität offenbaren und wiederspiegeln wird.

Nun ist es auch möglich festzustellen, was an einem Kunstwerk Anspruch auf Schutz hat, und was sogenannte „freie Elemente" sind. Das Kunstwerkrecht schützt allerdings das ganze Werk schon deshalb, weil eine räumliche Trennung der individuellen Elemente von den freien nicht möglich ist, weil sich eben das Individuum in der konkreten Gestaltung ausdrücken muß, und ferner deshalb, weil das Autorrecht außer der Persönlichkeit auch das im Kunstwerk liegende Vermögensinteresse schützt; aber daraus darf man nicht schließen, daß die Motive und die Technik geschützt sind, daß sie ohne Erlaubnis nicht in anderen Kunstwerken verwendet werden dürften. Man stelle sich vor, daß unser Motiv „Sonnenuntergang auf der Heide", vielleicht noch mehr spezialisiert, oder „Madonna das Kind an der Brust" geschützt wären und nicht nachgebildet werden dürften. Es würde den Tod der Kunst bedeuten. Die ganze Madonnenkunst hätte nicht entstehen können. Ebenso ist es mit der Technik, der Art und Weise durch Strichführung, Farbensetzen und Farbenmengen bestimmte Effekte zu erzielen. Wenn es einem Segantini gelungen ist, durch seine Technik das Flimmern der Luft und die Luftperspektiven getreu wiederzugeben, so hat er auf diese Entdeckung kein Alleinrecht. Wie könnte sich sonst die Kunst weiterentwickeln. Auch die Komposition ist frei. Es ist zwar unbestreitbar, daß sich auch in ihr ein Stück künstlerischer Individualität im vorhin erörterten Sinne ausdrücken kann, z. B. in der Zusammenstellung einer historischen Gruppe derart, daß der Blick unwillkürlich auf die Hauptsache geführt wird, oder in der Einstellung eines Stillebens, das durch seine Verteilung von Licht und Schatten, von Farbwerten etc. eine eigenartige Wirkung hat; aber was durch

Regeln in der Compositionslehre festgelegt werden kann, ist unbedingt frei.

Wenn bisher vom Kunstschaffen die Rede war, ist eines dabei natürlich immer vorausgesetzt worden, nämlich, daß es sich um eine bewußte Tätigkeit handelt. Ein Landschafter, der eine Herbstlandschaft malt, und zufällig erkennt, daß das Bild umgekehrt angesehen — nach Art eines Vexierbildes — ein menschliches Gesicht darstellt, ist nicht Schöpfer dieses Gebildes im Sinne unseres Urheberrechts; er ist nur künstlerischer Schöpfer der Landschaft. Er hat zwar mit den Darstellungsmitteln der Kunst bewußt ein Gefühl zur Darstellung gebracht, aber diese bewußte Tätigkeit bezog sich auf Schaffung der Landschaft, nicht des menschlichen Gesichtes. Wir kommen also, indem wir die Kunst vom Kunstschaffen aus ins Auge fassen, zu der Definition: Kunstwerk ist ein mit den Darstellungsmitteln der Kunst (Form und Farbe) durch bewußte schöpferische und individuelle Tätigkeit hervorgebrachtes Gebilde zum Zwecke einer Gefühlsdarstellung.

## Fünftes Kapitel:

# Form und Farbe.

Durch unser Sehvermögen werden uns Formen und Farben vermittelt. Sie bilden die einzigen Reize, die für die bildende Kunst in Betracht kommen und sind deshalb auch die einzigen Darstellungsmittel. Farbe und Form treten uns oft gemeinsam entgegen, denken wir an das Oelgemälde, ebenso häufig die Form allein — z. B. bei der Zeichnung, in der Plastik. Wie steht es mit der Farbe? Ist sie allein, ohne Form, geeignet als Darstellungsmittel der bildenden Kunst? Daß die Farbe für sich allein im stande ist, auf das Gefühl des Menschen intensiv zu wirken, seine Stimmung zu beeinflussen, wird allgemein zugegeben. Ist sie dann nicht in erster Linie geeignet als Darstellungsmittel der bildenden Kunst zu dienen? Wir müssen dies verneinen. Die Farbe wirkt unmittelbar, rein physiologisch durch die Zahl ihrer Schwingungen und die dadurch erzeugten Wärmegrade. Sie beeinflußt die Stimmung des Menschen, ohne ihn zu einer geistigen Tätigkeit zu veranlassen, allein durch das Perzipieren. Die Gefühle, von denen wir bisher gesprochen haben, sind anderer Art. Sie entstanden erst mit dem Apperzipieren, erst damit, daß der Mensch dem Reize eine geistige Tätigkeit entgegenbrachte. Diese Tätigkeit war das Bilden einer Vorstellung. Eine Vorstellung können wir Menschen uns aber

nicht bilden, wenn wir nur Farbe sehen, wir müssen jede Vorstellung an eine Form, und sei sie noch so einfacher Art, knüpfen. Darum muß jedes Kunstwerk eine Form darstellen, zu der dann accessorisch die Farbe treten kann.

Dieser Behauptung steht der § 15 Abs. 2 des neuen Kunstschutzgesetzes nicht entgegen, der ein begrenztes Urheberrecht auch an Nachbildungen von Kunstwerken anerkennt. Allerdings ist hier ja die Grundform durch das Original gegeben; aber ein Umarbeiten in ein Kunstwerk mit anderem Verfahren, z. B. eines Oelbildes in einen Stahl- oder Kupferstich, erfordert eine solche geistige Tätigkeit und im kleinen eine Formänderung, eine Formschöpfung, daß ein Schutz dieser geistigen Tätigkeit billig erscheint. Ein mechanisches Kopieren, Strich für Strich, ist hier gar nicht denkbar, weil die Farbe die Konturen verwischt, die in dem Stiche, allerdings durch Schattierung abgeschwächt, sozusagen neu geschaffen werden müssen. Und zwar ist dies nicht, wie man vielleicht denken könnte, ein mechanisches Umarbeiten, daß bestimmte Farbwerte in entsprechende Lichtwerte umgewandelt werden könnten, wie dies durch die Photographie geschieht. Will der Stahl- oder Kupferstecher den Eindruck schaffen, den ihm das Original macht, so muß sich dieses subjektive Auffassen des Originales in der individuellen Darstellungsweise ausdrücken. Daß dies auch der Fall ist, lehrt uns die Kunstgeschichte. Es sei hier nur erinnert an Volpatos Stiche der „Disputa" und der „Schule von Athen", verglichen mit den neueren Stichen von Keller und Jakoby. (Näheres hierüber findet sich in Heinrich Wölfflins Klassischer Kunst, München 1908, Seite 96 und 97). Aber nicht einmal ein anderes Verfahren dürfen wir verlangen. Auch eine Kopie eines Oelgemäldes in Oel kann Kunstwerk sein. Hier ist natürlich von einer selbständigen Formgebung des Kopisten nicht mehr die Rede. Das dürfen wir beim Kunstwerk überhaupt nicht verlangen, daß ein und dieselbe Person die Form und die Farbe gibt. In unseren früheren Erörterungen wurde nur behauptet, daß Farbe ohne Form nicht Gegenstand eines Kunstwerkes sein könne, nicht aber, daß ein Künstler, der eine Formgebung benützt und durch Farbgebung neue Eindrücke schafft, nicht auch Künstler sein könnte. Also müssen wir sagen: Eine künstlerische Betätigung ist dann vorhanden, wenn sie sich der Formen oder Farben bedient und dabei etwas Individuelles leistet. Ist dies bei der Copie eines Oelbildes in Oel möglich, und läßt sich nicht auch ein mechanisches, nicht individuelles Kopieren denken, das trotzdem eine gute Nachbildung liefert? Die erste Frage läßt sich wieder am besten durch die Kunstgeschichte beweisen. Es soll nur an Lenbachs Tiziankopien in der Schackgalerie München erinnert werden. Die zweite Frage wird mit ja be-

antwortet werden dürfen, aber unter einer Voraussetzung: Nämlich, daß der Kopist dieselben Malmittel zur Verfügung hat wie der Originalkünstler. Ist dies nicht der Fall, und es gelingt ihm trotzdem, mit seinen anders gearteten Mitteln, den Eindruck zu schaffen, den das Original auf den Beschauer macht, so muß eine individuelle Leistung anerkannt werden. Genau so ist es mit der Plastik; wenn es sich darum handelt, ein Werk in anderem Material, das einen andern Eindruck macht und andere Technik erfordert, darzustellen. Der Künstler muß das Original voll verstehen, sein Material ganz beherrschen, wenn er im stande sein soll, denselben Eindruck mit der Kopie zu erwecken wie das Original. Zweifellos führt uns eine Lenbachsche Tiziankopie zunächst Tizian vor Augen, das verlangt man von der Kopie, denn sonst müßte die Kopie, die sich vom Eindrucke des Originales am meisten entfernt und die Persönlichkeit des Kopisten in Vordergrund stellt, die schützenswerteste sein; aber hinter Tizian sieht auch deutlich die Persönlichkeit Lenbachs hervor, und schützbar ist nur diese. Einem anderen kann nicht verboten werden, dasselbe Original zu kopieren.

Die moderne Kunst, die weniger durch Zeichnung als durch Farbensymphonien zu wirken sucht, scheint die Farbe in ihrer sekundären Bedeutung nicht anzuerkennen. Es muß aber doch zugegeben werden, daß ohne zu Grunde liegende Form ein Kunstwerk unverständlich und unvorstellbar wäre. Die unmittelbare Wirkung der Farbe und ihre Fähigkeit, die Formen uns verständlicher, natürlicher zu machen, soll nicht unterschätzt werden; aber das eine wird doch immer festzuhalten sein, daß *die Farbe in der bildenden Kunst eine dienende Stellung einnehmen muß.*

Das Wesen des Kolorits schildert Kohler in seinem Aufsatz: „Koloritmuster und Naturnachahmung", Archiv für civ. Praxis Band 85 Seite 269, treffend: Er sieht das Wesen des Koloristischen im Gegensatz zum Zeichnerischen darin, daß es 1. an begrenzenden Konturen fehlt, oder diese durch ein Spiel der Farben verdeckt oder verschleiert werden, 2. daß das Bild nach der Beleuchtung einen verschiedenen Effekt macht, 3. daß die Zusammenstellung der Farben im Bilde eine von der Zeichnung unabhängige Bedeutung hat. Kohler geht dann darauf ein, wie durch den vibrierenden Eindruck, der durch Farbenwirkungen und Farbenzusammenstellungen erzielt wird, hauptsächlich die Bewegung in Wasser, Luft und Licht erreicht wird. Aber gerade hier sehen wir wieder den sekundären Charakter der Farbe. *Die Formen sind das notwendige Erfordernis zur Bildung einer Vorstellung.* Sollen wir eine Vorstellung einer Bewegung bekommen, so müssen wir eine Form zu Grunde legen und dieselbe durch die Farben verwischen. Wir werden an anderer Stelle allerdings sehen,

daß es auch noch andere Mittel zur Erzeugung einer Bewegungsvorstellung gibt; aber ein Hauptmittel ist die Farbe durch ihre formverschleiernde Funktion.

## Sechstes Kapitel:

# Der Kunstgenuss.

Wir haben am Kinderspiele, das jetzt ziemlich allgemein als der Kunst wesensgleich betrachtet wird, gesehen, daß das Kunstschaffen und der Kunstgenuß sich nahe verwandt sind. Das Kunstschaffen wächst aus dem Triebe heraus, ein Gefühl darzustellen, und wie wir oben beschrieben haben, bedient sich der Künstler der Reize, die ihm durch das Auge vermittelt werden, der Naturdinge. Also sein Schaffen ist ein Vergleichen mit der Natur, im weitesten Sinn ein Natur-nachproduzieren. Wir werden im folgenden die Kunst nach ihrer Wirkung hin betrachten und dabei zu erörtern haben, was Gegenstand künstlerischer Darstellung sein kann, und ferner, wie die Naturdinge als Darstellungsmittel verwendet werden dürfen und können, um eine künstlerische Wirkung zu äußern.

Bei der Frage: **Was heißt Kunstgenuß?** schließen wir uns im Wesentlichen an Lange: „Wesen der Kunst" an.

Wenn wir uns ein Oelbild, eine Marmorgruppe ansehen, so empfinden wir künstlerischen Genuß. Die bemalte Leinwand, der gehauene Steinblock, schaffen in uns ein Vergnügen, ein Lustgefühl. Worin dieses besteht, ist schon vielfach besprochen worden. Man kann die verschiedenen Ansichten kurz dahin zusammenfassen: *Die einen erklären den Kunstgenuß aus dem Inhalt, die anderen aus der Form.* Erstere Ansicht führt zu der unangenehmen Konsequenz, daß man an einem historischen oder religiösen Bilde höheren künstlerischen Genuß haben muß als an einem Stilleben oder gar an einem Kunstmöbel, konkret ausgedrückt, daß irgend eine Personenzusammenstellung eines Malers X., die uns von Mord und Totschlag berichtet, künstlerisch genußreicher ist, als z. B. Rembrandts ausgeweideter Ochse. Diese Ansicht kommt darauf hinaus, daß uns die Kunst erzählen soll, und das ist nicht ihre Aufgabe. Der Inhalt führt uns von der Kunst ab auf die Wissenschaft. Die Kunst appelliert nicht an den Verstand, sondern an das Gefühl, und in diesem Sinne hat August Pauly vollkommen recht, wenn er sagt: „Der sicherste Weg an dem geistigen Inhalt eines Kunstwerkes vorbeizugehen ist, daß man zuerst den Verstand zu ihm hinschickt". Der Aerger des bildenden Künstlers ist deshalb auch voll verständlich, wenn der Beschauer seine Unfähigkeit künstlerisch zu genießen,

durch Fragen, wie: „Wo ist diese Landschaft?, was stellt diese Gruppe dar?", dokumentiert.

*Fast ebenso gefährlich* ist es, den *Kunstgenuß auf die Freude an der schönen Form*, die weichen Linien etc. *zurückzuführen*, oder gar auf die Proportion. Auf welche Abwege man hierbei kommt, zeigt uns am besten der Philosoph Zeising, der in dem Verhältnis des goldenen Schnittes, das „an sich Schöne" gefunden zu haben glaubte und an allen Naturformen -- Mensch, Tier und Bäumen dies Verhältnis nachzuweisen versuchte. Und wenn die Naturdinge selbst in dem „schönsten" Proportionsverhältnis stehen, wenn sie uns den höchsten Kunstgenuß schaffen können, warum begnügen wir uns dann nicht mit der Natur selbst? Wozu brauchen wir Naturnachbildungen? Warum genießen wir eine Marmorgruppe, die uns zwei Ringer vor Augen führt, vielmehr oder jedenfalls in ganz anderer Art, als die Schaustellung eines Ringkampfes im Variété? Die Genüsse sind doch gewiß sehr verschieden im Variété und im Kunstmuseum. Mit den beiden angeführten Ansichten: „Der Kunstgenuß liegt im Inhalt; der Kunstgenuß liegt in der Form", kommen wir zu keinem brauchbaren Resultat.

Der *Kunstgenuß besteht* vielmehr, genau wie beim Spiel des Kindes, *in dem Vergleich zwischen Naturdarstellung und Natur*. Wenn wir ein Kunstwerk vor Augen sehen, bilden sich in unserem Innern Vorstellungen, eine Vorstellungsreihe, und wenn wir uns daneben die Natur in Erinnerung bringen, so verbindet sich damit eine andere, gewissermaßen parallel verlaufende Vorstellungsreihe, und der künstlerische Genuß besteht darin, daß wir uns in unserem Denken und Empfinden zwischen diesen Reihen bewegen. Lange drückt dies so aus: „*Der künstlerische Genuß ist das Hin- und Herozillieren, das Pendeln zwischen den beiden Vorstellungsreihen, die sich aus dem Kunstwerk einerseits und der Naturvorstellung andererseits entwickeln*". Nun kommt aber noch eines hinzu. Wenn wir uns eine Naturlandschaft ansehen, können wir einen ähnlichen Genuß haben, wie beim Ansehen einer gemalten Landschaft. Auch unsere Ausdrucksweise zeigt dies deutlich: „Das reinste Bild"; wenn wir unsere Befriedigung aussprechen wollen. Hier setzen wir dem Naturding eine gedachte Naturnachbildung, eine gemalte Landschaft, gegenüber und schaffen auf diese Weise wieder zwei Vorstellungsreihen, die uns einen dem Kunstgenuß ähnlichen Genuß ermöglichen. Lange spricht hier von „*Umgekehrter Illusion*". Und doch ist man heute darin einig, daß Natur nicht künstlerisch genossen werden kann. Warum kann Naturgenuß nicht Kunstgenuß sein? Worin liegt der Unterschied? Wir

haben im Kapitel „Kunstschaffen" erfahren, daß der Künstler im Kunstwerk seine Person zum Ausdruck bringt. Darin liegt der Unterschied von Natur- und Kunstgenuß. An die Spitze der Vorstellungsreihe, die sich an das Kunstwerk anknüpft, ist die Vorstellung zu setzen, daß eine Persönlichkeit ihre Auffassung von der Natur im Kunstwerk zur Darstellung bringt, daß die Natur durch das Auge des Künstlers gesehen wird. Wir stellen also die durch das eigene Auge gesehene Natur der durch das fremde gesehenen, dem Kunstwerk, vergleichend gegenüber. Beim Naturgenuß können wir einen solchen Vergleich nicht anstellen, denn auch das gedachte Gemälde, das uns die Möglichkeit, eine zweite Vorstellungsreihe zu bilden, gibt, ist nicht durch ein fremdes Auge gesehene Natur sondern selbst gesehene, selbst dargestellte.

Haben wir auf diese Weise das Wesen des Kunstgenusses erkannt, so wird eines sofort klar. Die Kunst darf nicht täuschen wollen; denn sonst kann das geistige Spiel zwischen zwei Vorstellungsreihen nicht stattfinden, weil wir die dargestellte Natur dann als Wirklichkeit auffassen. Wenn uns die Kunstgeschichte lehrt, daß das Streben der Kunst immer auf Erzielung höchster Naturwahrheit ging, so darf daraus nicht geschlossen werden, daß man den höchsten Kunstgenuß in tatsächlicher Täuschung erblickte. Die bekannte Erzählung von den so naturgetreu gemalten Trauben, durch die die Vögel getäuscht wurden und dem darauf gemalten Vorhang, den man abnehmen zu können glaubte, ist daher höchstens geeignet uns als Beispiel für die technische Geschicklichkeit der betreffenden Künstler zu dienen, nicht aber zu beweisen, daß diese Werke als Kunstwerke besonders wertvoll sind. Das Werk, das täuschen will, ist kein Kunstwerk. Damit ist nicht gesagt, daß eine unbeabsichtigte täuschende Wirkung der Kunstwerksqualität entgegensteht. Je nachdem ein Element im Kunstwerke geeignet ist, die Täuschungsmöglichkeit zu mindern oder zu steigern, spricht Lange von illusionsstörenden und illusionssteigernden Elementen. Zu ersteren rechnet er z. B. den Rahmen eines Bildes, die weiße oder gelbliche — also naturfremde — Tönung des Materials bei einer plastischen Gruppe, während zu letzteren alle die Elemente gehören, die die Darstellung naturähnlicher, also täuschender machen, wie vor allem das Kolorit. Die illusionsstörenden Elemente sind von ganz besonderer Bedeutung, um der Täuschungsmöglichkeit vorzubeugen; sie dienen aber auch dazu, daß ein Kunstgenuß überhaupt zu stande kommen kann. Eine Täuschung kann schon deswegen nicht Kunstgenuß erzeugen, weil sie überhaupt nicht Genuß sondern ein Unlustgefühl schafft, und Kunstgenuß ist ein Lustgefühl. Nun ist nicht zu leugnen, daß der Kunstgenuß mit der Täuschung verwandt ist, aber er ist keine Unlust erregende

Täuschung sondern, wie Lange sich ausdrückt: „Eine bewußte Selbsttäuschung.“ Ob dieser Ausdruck glücklich gewählt ist, ist hier nicht der Ort zu untersuchen. Jedenfalls wollte Lange zum Ausdruck bringen, daß keine wirkliche Täuschung beabsichtigt ist, weil Kunstgenuß kein Unlustgefühl sein kann, außerdem wollte er damit sagen, daß der Beschauer zwar das unbelebte sich als belebt, die Naturdarstellung als Natur vorstelle, aber immer mit dem Bewußtsein, daß das vor Augen stehende nicht Wirklichkeit ist.

Lange stellt sich in direkten Gegensatz zu den Einfühlungsaesthetikern, bei denen der Kunstgenuß darin besteht, daß man sich wirklich persönlich in die Situation des Kunstwerkes hineindenkt, hineinfühlt. Lange lehnt dies „sich Einfühlen“ als Kunstgenuß ab wegen der unannehmbaren Consequenzen. Die Darstellung harter, vielleicht schmerzhafter Situationen, z. B. einer Laokoongruppe, eines Sisyphus, könnten keine Kunstwerke sein; denn das Einfühlen in solche Zustände könnte kein Lustgefühl erzeugen, und das ist die Aufgabe der Kunst. So kommt Lange auf die bewußte Selbsttäuschung. Der Beschauer spielt mit den Gefühlen, die ihm dargestellt werden, er läßt sie auf sich wirken, so daß er sie abgeschwächt nachfühlt, aber immer in dem Bewußtsein, daß das Vorgeführte nicht Wirklichkeit und auch seine — des Beschauers - Gefühle nicht echt sind. Wenn der Beschauer im Theater in lautes Schluchzen ausbricht, so genießt er das Schauspiel nicht aesthetisch, er wird, wenn auch nur momentan, wirklich getäuscht. Das sich vor seinen Augen Abspielende ist für ihn Wirklichkeit geworden, weshalb er echten Haß, Trauer, Furcht fühlt und deshalb nicht genießt, sondern ein Unlustgefühl hat. Ein aesthetisches Genießen ist nur möglich, wo das Bewußtsein vorhanden ist, daß das sich vor unseren Augen Abspielende nicht Wirklichkeit, sondern nur Darstellung ist. Dann können wir einen Vergleich mit der Wirklichkeit ziehen und Gefühle wie Furcht, Haß und Trauer in der bewußten Selbsttäuschung und damit auch als aesthetisches Lustgefühl in seiner Abschwächung nachempfinden. Wir erinnern hier nochmals an das Kinderspiel. Der nicht seltene Umschlag von Freude in Trauer hat häufig seinen Grund darin, daß das Bewußtsein der Nichtwirklichkeit plötzlich verloren geht und das Kind im Spiele Wirklichkeit zu erkennen glaubt.

Aus den bisherigen Erwägungen sehen wir nun etwas Neues und für unsere Betrachtung Bedeutsames. Die Kunst wird genossen durch den Vergleich mit der Natur. Der Künstler muß also, um einen Vergleich zu ermöglichen, den Gegenstand seiner Darstellung aus der Natur entnehmen, indem er direkt Naturdinge nachbildet oder wenigstens Naturformen, die uns bekannt sind, entlehnt.

Er kann auch gar nichts anderes tun, als Naturformen entlehnen. Dies wird ohne weiteres deutlich, wenn wir uns daran erinnern, daß der Künstler Gefühle darstellt und sich dazu der ihm durch das Auge vermittelten Reize — also der Formen und Farben — bedienen muß. Jede Form und Farbe ist aber ein Naturding. Außerdem ist der Mensch in seinem ganzen künstlerischen Schaffen von dem abhängig, was er gesehen hat. Er kann in gewissem Sinne nicht originell schaffen, sondern nur gesehene Formen kombinieren und komponieren. Und in dieser Kombinations- und Kompositionstätigkeit besteht dann sein künstlerisches, sein individuelles Schaffen; denn hier ist er frei und kann willkürlich gestalten. Wie abhängig der Mensch von den Naturformen ist, zeigt sich da, wo er noch nicht Gesehenes, Naturfremdes, zur Darstellung zu bringen sucht. Gott wird in menschlicher Gestalt, oder als alles sehendes Auge dargestellt, ein Engel bekommt menschliche Gestalt mit der Tierwelt entlehnten Flügeln, und das Erschreckende eines Teufels wird durch Zusammenstellung möglichst verschiedenartiger aus der Tierwelt entlehnter Formen, Flügeln, Hörnern, Klauen etc. erreicht. Interessant ist auch, wie ein Watts, um dem Auge etwas Außernatürliches, vielleicht auch Uebernatürliches zu geben, dieses als Stern darstellt. Ueberall die Abhängigkeit des Menschen von der Natur, des Geschöpfes vom Schöpfer. Damit erscheint es einleuchtend, daß der Mensch in seiner Gefühlsdarstellung von der Natur abhängig ist.

Das bisher Besprochene paßt ohne weiteres für die ganze sogenannte „reine Kunst". Sie ist ja nichts anderes als Naturdarstellung. Wie steht es aber mit dem Kunstgewerbe und der Architektur? Bei einer Säule, einem Kunstmöbel, kann man nicht mehr von Naturdarstellung sprechen, und doch haben wir behauptet, es bestehe kein genereller Unterschied zwischen reiner Kunst und Kunstgewerbe, was das Kunstschaffen, wie die Wirkung betrifft. Der Kunstgenuß bestand aber im Vergleichziehen — Naturdarstellung (Kunstwerk) und Wirklichkeit. — Da ist nun zunächst wieder daran zu erinnern, daß die Flächenverzierung häufig einfache Naturdarstellung, eine Landschaft, ein Tier, eine Pflanze ist, also nach den früheren Erörterungen dem Wesen der Kunst nicht entgegensteht. Daß man aber auch bei der Architektur und dem die Gebrauchsform umgestaltenden Kunstgewerbe von einem Vergleich — Natur und Kunstding — sprechen kann, und daß auch hier eine Illusion, eine bewußte Selbsttäuschung, entstehen kann, bedarf noch näherer Erörterung.

Die Illusion, die durch die Werke der bildenden Kunst erzeugt wird, ist Anschauungsillusion; sie kommt durch die Anschauung von Formen und Farben zustande. Aber

sie erschöpft sich nicht notwendig in der Anschauung einer Form. Denn die Natur wird uns nicht nur in Formen und Farben offenbar, sondern auch in ihrer Aeußerung von Kräften, und zwar von solchen, die ein Naturding von außen her bewegen, wie auch von solchen, die aus dem Naturding selbst herauswachsen, so daß wir das Naturding sich selbst bewegen sehen. Durch die Anschauung sehen wir also neben Form und Farbe das Leben in der Natur, das sich uns in Kraft und Bewegung äußert.

Die Kunst kann es sich zur Aufgabe machen Leben darzustellen. Der Kunstgenuß besteht in diesem Falle darin, daß wir uns einen Gegenstand bewegt oder sich bewegend vorstellen, obwohl wir wissen, daß er sich tatsächlich nicht bewegt; das ist die künstlerische Illusion, die bewußte Selbsttäuschung. Ebenso wie mit der Bewegungsillusion ist es mit der Kraftillusion. Jede Bewegung ist mit einer Kraftleistung verbunden, und wir können uns Bewegung ohne Kraft nicht vorstellen, wenn wir auch in manchen Fällen unser Interesse mehr auf die Bewegung, in anderen mehr auf die Kraftleistung konzentrieren. Aus diesem Grunde kommt auch Lange zu der Unterscheidung von Bewegungs- und Kraftillusion. Würden wir immer beides, Bewegung wie Kraft, gleich werten, so wäre eine Unterscheidung unnötig. Bei einer plastischen Darstellung eines Reigens stellen wir notwendig die Bewegung, bei der Darstellung eines Sisyphus die Kraftleistung in den Vordergrund und würden daher im ersteren Fall von Bewegungs-, im letzteren von Kraftillusion sprechen.

Die Bewegungsillusion kann nun eine zweifache sein, eine objektive oder eine subjektive. Ersteren Falls stellen wir uns etwas nicht Bewegtes — z. B. eine Marmorgruppe — bewegt vor. Letzteren Falles sehen wir etwas tatsächlich Bewegtes — z. B. eine Tänzerin — und stellen unseren Körper in dieser Bewegung vor. Diese letztere, subjektive Bewegungsillusion kommt für unsere Arbeit nicht in Frage, sie ist überhaupt nicht aesthetischer Natur. Dagegen spielt erstere in der reinen wie angewandten Kunst und in der Architektur eine bedeutende Rolle. Die Mittel zur Erzeugung einer solchen Illusion sind verschiedene. An erster Stelle stehen auch hier wieder Naturformen. Wir erkennen die Bewegung an der Veränderung gewisser Formen; ferner an bestimmten Formen selbst: an Wolken, Blättergruppierungen, Zeichnungen im Wasser, Wellenbildung etc. Ferner erkennen wir in gewissen Formen die Aeußerungen von Kraftwirkungen, z. B. in der Schwellung der Muskulatur, in Ausbauchungen etc.

Mit solchen Formen verbinden wir dann die Vorstellung von Kraft und Bewegung, und wenn sie an irgend welchen Gegenständen, z. B. Möbeln oder Gefässen, zur Anwendung kommen, so beleben wir durch einen geistigen Akt die tote Materie — Holz, Stein. — In unserer Vorstellung erscheinen sie dann organisch belebt.

Neben diesem Mittel, der Entlehnung von Naturformen, gibt es auch andere Mittel, um die Bewegungsvorstellung zu steigern, nämlich die rhythmische Wiederkehr derselben oder ähnlicher Formen und die Unabgeschlossenheit. Beide Mittel haben nur sekundäre Bedeutung. Sie eignen sich zur Steigerung von Bewegungsvorstellungen, wenn solche erzeugt sind, sind aber nicht fähig, solche selbständig zu erzeugen. Aus Anlaß der Besprechung des Ornamentes wird von ihnen noch die Rede sein. Die erzeugte Illusion ist also auch hier, wie vorhin schon erwähnt wurde, eine bewußte Selbsttäuschung. Von einer eigentlichen Täuschung wird hier, wo es sich gar nicht um Nachbildung eines bestimmten Naturdinges handelt, überhaupt kaum die Rede sein können. Es überwiegen hier zu sehr die illusionsstörenden Elemente. Auch ist es nicht Aufgabe solcher Kunstwerke, uns an ein bestimmtes Naturding zu erinnern. Die Form an sich, einerlei ob wir sie an einem Tier oder einer Pflanze, bei einer Bewegung oder infolge einer Krafteinwirkung, zu sehen gewohnt sind, soll uns zur Bildung einer Bewegungs- oder Kraftvorstellung veranlassen. Der Vergleich, den wir hier zwischen Natur und Kunstwerk ziehen, ist darum auch etwas anders geartet. Er ist viel allgemeinerer Natur und braucht sich nicht an ein bestimmtes Naturding anzuknüpfen.

Eine Durchbrechung erfährt hier auch das früher aufgestellte Erfordernis der Wahrheit in der Kunst. Es ist nicht notwendig, daß der durch die künstlerische Ausgestaltung uns belebt erscheinende Gegenstand wirklich den in unserer Illusion beigelegten Kräften ausgesetzt ist, diese Bewegungen auszuführen im stande ist. Das beweist uns am besten das Skamillum der ionischen Säule. Es ist dies eine zwischen den tragenden Querbalken, beziehungsweise die Decke und das Kapitäl, eingeschobene Steinplatte, zum Zwecke, den von der Decke her lastenden Druck aufzufangen, damit die Säule nicht wirklich gedrückt wird. Trotzdem ist letztere aber oben ausgebaucht, um in uns die Vorstellung zu erwecken, daß ein großer Druck auf ihr lastet, dem sie sich entgegenstemmt, wobei das Material auseinanderquillt, sich ausbaucht. Und doch wissen wir, daß die Steinmasse, der wir eine organische aufwärtsstrebende Bewegung und eine das Gewölbe tragende Kraft beilegen, in Wirklichkeit tot ist und nur

durch ihr Schwergewicht nach unten wirkt. Wir wissen, daß ein Stuhl oder Tisch nichts Lebendes ist, und daß die Tischplatte nicht wirklich getragen wird von der den Fuß bildenden Figur. Aber wir übertragen auch hier in unserer Vorstellung organische Kräfte und Bewegungen auf das anorganische Material, obgleich wir wissen, daß der Tischfuß totes Holz ist, der weder Bewegung noch Kraft in sich trägt, sondern nur durch die Widerstandsfähigkeit der einzelnen Teile mit dem Widerstand des unter ihm liegenden Bodens, dem Schwergewicht der Tischplatte entgegenwirkt und diese dadurch hält. Die künstlerische Gestaltung eines Gegenstandes kann sogar geradezu eine sinnlose Vorstellung von Kraft oder Bewegung in uns erwecken wollen, und trotzdem handelt es sich um ein Kunstwerk. Bleiben wir beim vorher gewählten Beispiel, dem Tisch. Das normale ist, daß der Fuß die Platte zu tragen scheint. Stellen wir uns nun vor, daß einer auf den Gedanken kommt, die Tischplatte sich als das Feststehende zu denken und den Fuß als Schlingpflanze sich herabwinden zu lassen. Es mag an dieser Stelle auch noch an die verschlungenen Säulen der italienischen Gotik erinnert werden (im Dom zu Modena und Trient). Auch ein solches Werk ist im stande, eine Illusion von Kraft und Bewegung zu erzeugen, allerdings eine durchaus sinnwidrige. So sehr also ein solches Kunstwerk zu verurteilen sein wird, ein Kunstwerk im Sinne unseres Urheberrechts ist es unter allen Umständen.

Im Zusammenhang mit der Bewegungs- und Kraftillusion muß auch noch das Ornament näher betrachtet werden. Wir haben gesehen, daß der künstlerische Genuß nicht mit der möglichst treuen Naturnachahmung wächst, ja daß sogar eine Entfremdung von der Natur durch Anwendung illusionsstörender Elemente ein notwendiges Erfordernis für das Zustandekommen eines Kunstgenusses ist. Diese Entfremdung kann so gesteigert werden, daß wir nicht mehr Vergleiche mit bestimmten Naturdingen zu ziehen versucht sind, sondern vielmehr nur mit gewissen Formen Bewegungs- und Kraftvorstellungen verbinden. So kann auch das Ornament einer starken künstlerischen Wirkung fähig sein, gerade weil es charakteristische Formen, mit denen wir solche Vorstellungen verbinden, besonders hervorhebt und unwesentliche nur andeutet oder überhaupt wegläßt. Der Grund hierfür ist allerdings nicht nur die Erzeugung von Bewegungs- und Kraftvorstellungen. Das Ornament muß auf die Ferne wirken; es muß auf eine bestimmte Entfernung einen bestimmten Ferneindruck machen; daher dürfen der Formenklarheit wegen nur die Hauptlinien gezeichnet werden, in denen wir auf einige Entfernung die darzustellende Form erkennen. Es steht also das Stilisieren dem Wesen der Kunst nicht entgegen. Es ist einerseits ein Erfordernis für die

Fernwirkung, andererseits für die Erzeugung von Bewegungs- und Kraftvorstellungen. Mit letzterem hängt auch zusammen, daß das Ornament meist nicht in sich geschlossen ist, nach beiden Richtungen fortgesetzt gedacht werden kann, und ferner, daß sich dasselbe Motiv gleich oder in unwesentlichen Abänderungen wiederholt.

In der Ungeschlossenheit sieht Kohler (Kunstwerk und Geschmacksmuster. Archiv für die ziv. Praxis, Bd. 87) den Hauptunterschied zwischen Kunst und Muster, und daher ist jedes Ornament, jede stilisierte Figur, für ihn nicht mehr Kunst, sondern gehört ins Musterrecht. Es ist begreiflich, daß Kohler, der die Kunst sehr eng als die „Darstellung von wirklichen oder gedachten Wesenheiten" definiert, in der Ungeschlossenheit das Hauptkriterium des Ornamentes und damit des Musters sieht; denn es ist nicht zu leugnen, daß Gemälde, Marmorgruppen etc. meist in sich geschlossen sind, während dies beim Ornament selten der Fall ist. Aber Kohler hat nicht bedacht, daß es auch Aufgabe der Kunst sein kann, die Eigenschaften der Naturdinge, das Leben wie es sich uns in Kraft und Bewegung äußert, darzustellen, daß sich die Kunst nicht damit begnügt, gedachte oder wirkliche Wesenheiten in Form und Farbe wiederzugeben. Und das ist die Hauptaufgabe des Ornamentes und des tektonischen Kunstgewerbes. Hier ist die dargestellte Form die Nebensache. Wesentlich ist, was sie uns zu sagen hat.

Wir haben vorhin die Mittel aufgezählt, die die Kunst anwendet zur Erzeugung von Bewegungs- und Kraftvorstellungen, die rythmische Wiederkehr und die Ungeschlossenheit. Warum erstere geeignet ist, läßt sich rein physisch erklären. Unser Auge sieht die Bewegung eines Körpers, indem es eine Unmenge wenig verschiedener Einzelbilder aufnimmt, die sich infolge der Schnelligkeit der Aufeinanderfolge etwas verwischen, ineinander übergehen. Da die aufeinander folgenden Bilder immer nur wenig verschieden sind, weisen sie einen gewissen Parallelismus auf, eine mehrfache Wiederkehr derselben Grundformen mit nur geringen Abweichungen. (Deutlich erkennen wir dies bei einer Photographie, bei der sich der Abgebildete bewegte.) Diesen Parallelismus verwendet der Künstler, um Bewegungsvorstellungen zu erwecken.

Wie wichtig schon dem Künstler des Mittelalters die Bewegung und die Möglichkeit, dieselbe auszudrücken, war, zeigt uns ebenso anschaulich wie naiv Botticelli in seiner Zeichnung zu Dantes göttlicher Komödie beim dritten Gesang des Paradieses. Es war dem Künstler

wichtig, den Augenblick darzustellen, wie Dante „die hellen durchsichtigen Gestalten der Seeligen nur für Spiegelbilder gehalten hatte und sich nun umwandte, um die eigentlichen Wesen, natürlich vergebens, zu suchen." (Ludwig Volkmann Führer der Kunst. 14. Das Bewegungsproblem in der bildenden Kunst; Seite 7 und 8). Diesen Moment darzustellen, war ein Bewegungsproblem und Botticelli hat es, allerdings in naiver Weise, gelöst, indem er auf demselben Körper Dantes Kopf einmal nach rechts und einmal nach links gewandt, zeichnet. Bis heute ist die Darstellung der Bewegung ein Hauptproblem der Künstler und nicht nur der kunstgewerblich Tätigen, sondern auch der „reine Kunst" schaffenden; und sie bedienen sich wie der Kunstindustrielle und der Ornamentalkünstler der oben erwähnten Mittel, der rythmischen Wiederkehr und der Ungeschlossenheit. Allerdings sind beide Mittel der Komposition gefährlich. Denken wir z. B. an Otto Greiners „Tanzende" (Volkmann a. o. O. Seite 28). Tanz ist rythmische Bewegung und Rythmus heißt Wiederkehr. Dies hat Greiner uns zu zeigen gewußt, wenn er seine drei Figuren in einem Parallelismus zeichnet, der durch die fliegenden Gewänder und zwei Bäumchen geradezu ins zwingende gesteigert wird. Aber es ist Rythmus, nicht etwa peinliche Wiederholung oder gar Symmetrie. Die Bewegung geht in einer Richtung. Die Einzelbewegungen der drei dargestellten Figuren sind verschieden, und so sehr uns das Gesamtbild den Eindruck regelmäßiger Bewegungen macht, erkennen wir in den Bewegungen der Einzelfiguren deren Eigenartigkeit, ihre Individualität. Das Bild ist eine Lithographie, also nicht etwa ein Ausschnitt aus einem Fries. Es wirkt aber als solcher, genau wie ein Ausschnitt aus dem Parthenonfries, den wir uns nach rechts und links fortgesetzt denken können. Wir erkennen also hier gerade im Mangel an Geschlossenheit und in der rythmischen Wiederkehr die Mittel zur Erzeugung einer Bewegungsvorstellung. Wenn mit dem Vergleiche des Parthenonfrieses in kompositioneller Hinsicht ein gewisser Tadel ausgesprochen ist, so zeigt uns der Frühlingssturm von Ludwig von Hofmann (Volkmann a. a. O. S. 25), daß Ungeschlossenheit nicht notwendig ein Kompositionsfehler sein muß. Die jugendliche Gruppe, die von rechts herstürmend den weiten Raum nach links durchschreitet, lenkt das Hauptaugenmerk auf sich. Der Parallelismus in ihren Körperstellungen erweckt in uns eine Bewegungsvorstellung, aber wir sind weit entfernt, uns diese Gruppe wiederholt zu denken. Die Ungeschlossenheit des Bildes liegt vielmehr darin, daß wir uns den Raum über den Rahmen des Bildes hinaus fortgesetzt denken, und daß wir uns dadurch die Bewegungsmöglichkeit der dargestellten Gruppe, ihren Spielraum, und damit die Idee

der dahinstürmenden Bewegung in dem unermeßlichen Raume, verbinden.

Also: Darstellung von Bewegung durch die angeführten Mittel finden wir in der reinen wie in der angewandten Kunst. Es ist daher unmöglich in dem Mangel an Geschlossenheit eine Eigentümlichkeit des Ornamentes und des Geschmacksmusters zu erblicken, wenn auch zugegeben werden muß, daß diese Mittel beim Ornament mehr in Vordergrund treten, ganz einfach, weil das Ornament es sich nicht zur Aufgabe macht, einen Naturgegenstand als solchen uns darzustellen, sondern uns viel allgemeiner die Aeußerungen des Lebens in der Natur durch Erzeugung von Kraft und Bewegungsvorstellungen vor Augen führen will.

Wenn bisher von Kraft und Bewegungsvorstellungen die Rede war, so liegt die Frage nahe: Können nicht auch andere Vorstellungen in uns erweckt werden, die auch Gegenstand künstlerischer Darstellung sein könnten, oder sind die genannten die einzigen? Natürlich handelt es sich bei dieser Betrachtung nur um Vorstellungen, die vermittelst unseres Sehorganes erzeugt werden können. Wenn wir das Interieur einer Kirche abgebildet sehen, kann man da nicht sagen: Es wird in uns eine Vorstellung von der Größe des Raumes, eine **Raumvorstellung**, erzeugt? Wir werden die Frage ohne Weiteres verneinen müssen da, wo ein Raum vorgetäuscht wird; denn wir sprechen ja von Erzeugung einer künstlerischen Illusion ähnlich der Bewegungs- und Kraftillusion. Eine solche Vortäuschung ist nicht selten. Es soll nur an den Mailänder Dom und an Irrgärten erinnert werden. Bei ersterem sind an der Wölbung Durchbrechungen gemalt, die wir als echte Durchbrechungen ansehen, so daß wir über die wirkliche Höhe des Gewölbes getäuscht werden. Bei letzteren wird durch Anbringung von Spiegeln ein größerer Raum vorgetäuscht. In der Architektur finden sich noch andere Mittel, die geeignet sind, das Auge über die tatsächlichen Raumverhältnisse zu täuschen. Daß in solchen Fällen eine Vorstellung von etwas wirklich nicht vorhandenem erzeugt, daß tatsächlich getäuscht wird, kann nicht geleugnet werden.

Damit ist aber nach dem Obigen für uns das Urteil auch gesprochen. Wirkliche Täuschungsabsicht steht dem Begriff „Kunst" entgegen. Aber auch, wo keine Täuschung beabsichtigt ist, kann man nicht von Erzeugung einer Raumvorstellung sprechen, wie wir von Bewegungs- und Kraftvorstellung gesprochen haben.

Der Raum ist, wie die Bewegung, darstellbar nur in Verbindung mit einem Naturding, genauer ausgedrückt, er läßt sich nur vorstellen, als ein von Naturdingen umgrenztes Etwas. Darum ist Raumdarstel-

lung immer Darstellung von bestimmten Naturdingen, und als solche kann sie natürlich Darstellungsgegenstand der Kunst sein. Wenn wir dann aber eine Vorstellung von der Tiefe z. B. einer Kirche bekommen, so ist dies nichts anderes, als die Vorstellung von der Tiefe des Gegenstandes — Kirche — nicht von dem durch die Kirche umschlossenen Raum. Alles, was dargestellt werden kann, steht im Raume, und wir müssen dies in der zwei- wie in der dreidimensionalen Kunst zum Ausdrucke bringen; aber gerade deshalb, weil alles im Raume ist, bietet die Darstellung desselben künstlerisch kein solches Interesse wie Kraft und Bewegung, die uns in ihren Aeußerungen in der Natur auf die verschiedenste Weise begegnen.

Es gibt ja zweifellos auch Darstellungen, die uns nur die Vorstellung von Raum erwecken wollen, wie mineralogische Figuren (Würfel, Oktaeder). Soweit diese in der dritten Dimension ausgeführt sind, können wir die Vorstellung eines Körpers nicht los werden. Anders in der Flächendarstellung, wenn sie in Konturzeichnung konstruiert sind. Aber mit dem Wort „Konstruktion" ist auch für solche Darstellungen das Urteil gesprochen, daß sie eben nicht künstlerisch sind und sein können. Weil der Raum nicht selbständig ohne Umgrenzung von Naturdingen gesehen werden kann, deshalb muß er konstruiert werden, und man sieht es einer solchen konstruierten Raumdarstellung nicht an, ob A, B oder C sie gemacht hat. Eine von einem bestimmten Punkt aus gesehene Raumdarstellung in Form eines Würfels von bestimmter Größe muß bei 10 Darstellern 10 gleiche Bilder geben. Wir erinnern uns hier an dieselbe von 10 Malern gemalte Landschaft. Wir stellten fest, daß infolge der verschiedenen Auffassung, der verschiedenen Anlage der Künstler, 10 verschiedene, individuelle Bilder entstehen müssen. Bei unserer Raumdarstellung ist es anders. Hier handelt es sich nicht um subjektives Sehen, Auffassen und Darstellen. Keiner sieht, jeder konstruiert, und daher als Effekt: 10 gleiche, nichtindividuelle Darstellungen. Denken wir uns statt des Raumes „Würfel", nur den einfachen Körper „Würfel", und dieser soll von 10 Künstlern vom selben Platz aus dargestellt werden. Aehnlich werden die Bilder ja gewiß auch werden; aber jeder stellt so dar, wie er sieht und gibt den Eindruck, den er hat, und das zeigt sich in der Behandlung von Licht und Schatten, in dem Interesse, das dem Material zugewandt wird etc.

Genau, wie wir aus dem Schaffen einer Raumdarstellung das Unkünstlerische erkennen, so geht es auch aus der Wirkung hervor. Ein Vergleichziehen zwischen einem Raum in Würfelform und der Natur — ist nicht möglich. Wir erkennen die Raumform überhaupt nicht gefühlsmäßig, sondern schaffen uns die Vorstellung des Raumes durch den Verstand. Wir werden sehen, daß das Geschmacksmuster mit Vortäuschung

von Raum wie auch mit Raumkonstruktion und dadurch erzielte Effekte es zu tun haben kann. Für die Kunst hat dagegen die Erzeugung von Raumvorstellungen keine Bedeutung; sie erschöpft sich in Darstellungen von Naturdingen und in der Schaffung von Bewegungs- und Kraftvorstellungen.

Wir haben als Gegenstand künstlerischer Darstellung einerseits die Naturdinge selbst kennen gelernt wie sie uns in Form und Farbe entgegentreten (die Naturdarstellung), andererseits die Naturkräfte, (die Naturdarstellung), wie sie sich an Naturdingen und aus solchen heraus in bestimmten Formen und Formänderungen äußern.

Damit sind die Grenzen für die bildende Kunst bedeutend weiter gezogen, als bei Kohler in seinen beiden neuesten Werken, das Kunstwerkrecht, Stuttgart 1908 und das Musterrecht 1909. Auf diese beiden Werke ist im folgenden noch näher einzugehen.

Kohler definiert ein Werk der bildenden Kunst als ein subjektives menschliches Raumgebilde, welches darauf abzielt, den menschlichen Sinnen eine Weltschöpfungsidee darzustellen. Unter letzterem versteht er: „die Idee von etwas Wirklichem oder Gedachtem, von wirklichen oder gedachten Wesenheiten aus dem ungeheuren Gebiete der Schöpfung, der göttlichen Schöpfung, soweit es sich um wirkliche, der menschlichen, soweit es sich um fingierte Gebilde handelt" (Kunstwerkrecht Seite 25 und 27). Was Kohler unter „Weltschöpfungsidee" genauer versteht, sagt er in seinem Musterrecht auf S. 52: „Weltschöpfungsidee ist die Idee, welche neben den von der Natur geschaffenen Dingen weitere Dinge des Lebens hervorruft; sie ist also jede Darstellung eines Naturdinges oder auch eines idealen Gegenstandes, welcher als etwas Seiendes vergegenständigt wird." Er kommt deshalb dazu, Arabesken, Ranken und geometrischen Figuren, Farbensymphonien, weil sie nicht auf Darstellung eines Ideenwesens hinauslaufen, sondern nur allgemein stimmungsvoll und gefühlserregend wirken, nicht zu den Kunstwerken zu rechnen. Schwierigkeiten machen ihm die zwischen wirklichen Naturnachbildungen und einfachen Verzierungen (wie Arabesken und geometrische Figuren) stehenden stilisierten Blumen, Drachenköpfe etc., denen er den künstlerischen Charakter absprechen möchte, obgleich sie wirkliche oder gedachte Wesenheiten, Naturdinge sind. Er weist nach, daß solche Gebilde, wenn sie als Ornament dienen sollen, eine der Aufgabe des Ornamentes entsprechende Stilisierung zu erfahren hätten, und behauptet: sie treten damit aus der Bilddarstellung heraus und würden zum dienenden Zierat. Noch mehr Schwierigkeiten macht ihm das Bauwerk, das als Naturdarstellung nicht angesehen werden kann. Hier nimmt er ein neues Moment hinzu: „Die Monumentalwirkung" und behauptet (Kunstwerk-

recht S. 36): das Bauwerk enthalte zwar keine Wiedergabe äußerer Naturobjekte, aber es enthalte eine Verwirklichung einer eigenen Idee, als einer monumentalen Gestaltung der Erdoberfläche, als eines maßgebenden Faktors des Landschaftsbildes mit Rücksicht auf den Eindruck, den es auf unsere, die Landschaft betrachtenden Sinne, macht. Ob diese Begründung zum Nachweise des Kunstwerkscharakters des Bauwerkes genügt, kann hier unerörtert bleiben, nur auf das eine soll hingewiesen werden, daß das Verlangen des Monumentalen ein Erfordernis ist, ähnlich dem eines bestimmten Kunstwertes. Außerdem weist dies neue Erfordernis beim Bauwerk darauf hin, daß die Kohlersche Definition von Kunstwerk zu eng war.

Die Folgen der engen Fassung des Begriffes „Kunstwerk" bei Kohler zeigen sich nach zwei Seiten: Einmal in praktischer Hinsicht: Der Gedanke der Gesetzesänderung vom 9. Januar 1907 war, das Kunstgewerbe besser zu schützen. Daher erfolgte die Gleichstellung mit der reinen Kunst. Nach der Kohlerschen Abgrenzung fallen die meisten modernen kunstgewerblichen Erzeugnisse nicht unter das Kunstschutz-, sondern unter das Mustergesetz, da das moderne Kunstgewerbe kaum mehr „wirkliche oder gedachte Wesenheiten" zur Darstellung bringt, sondern sich damit begnügt, die Gebrauchsformen aesthetisch umzugestalten, um die Gebrauchsgegenstände durch Erzeugung von Bewegungs- und Kraftillusion organisch zu beleben, der Natur näher zu bringen. Dagegen fallen nach Kohler unter das Kunstwerkrecht einfache Darstellungen auf den Flächen der Gebrauchsgegenstände, soferne sie eben ein „Weltschöpfungsidee" zur Darstellung bringen, entweder als Erzeugnisse des Kunstgewerbes oder als Gegenstände reiner Kunst, für die der Gebrauchsgegenstand nur zufälliges Substrat ist. (Aehnlich den Darstellungen auf den Türen am Baptisterium in Florenz.) Kohler kommt hier zu dem praktisch unbrauchbaren Resultat, die künstlerisch nieder stehende Flächenverzierung, soweit sie Darstellung einer Weltschöpfungsidee ist, also irgend welche wirkliche oder gedachte Wesenheiten zur Darstellung bringt, durch das wertvollere und höhere Kunstschutzgesetz zu schützen; die allgemein höher stehende, die Gebrauchsform verändernde kunstgewerbliche Tätigkeit dem schwächern Musterschutz zu weisen zu müssen.

Aber auch aus theoretischen Rücksichten muß Kohlers Ansicht entgegengetreten werden. Wir haben gesehen, wie enge Grenzen er für das Kunstwerk zieht; und welche Schwierigkeiten für ihn dadurch entstehen, daß er das Objekt der künstlerischen Darstellung zu enge faßt. Er kommt deshalb dazu, für das Bauwerk, dem er den künstler. Charakter nicht absprechen darf, ganz neue Merkmale, die es als künstlerisch qualifizieren, aufstellen zu müssen. Aber nicht

nur an der engen Fassung liegt der Fehler, sondern auch darin, daß er das Hauptgewicht auf das Objekt legt. Gewiß, das Objekt der künstlerischen Darstellung muß festgestellt werden, aber damit ist noch nicht der Nachweis erbracht, daß das Dargestellte, die Darstellung, ein Kunstwerk ist. Auch Kohler empfindet dies, und es ist unrichtig, wenn man, wie schon geschehen ist, sagt, nach Kohler sei jedes Spielzeug, das ein Naturding darstellte, — eine Puppe, ein Bleisoldat — Kunstwerk. Kohler verlangt, daß das Werk die künstlerische Auffassung des „Ewigen" darstelle. Was er unter dem „Ewigen" versteht, sagt er nicht, aber das eine sehen wir deutlich daraus, daß Kohler im Kunstwerk eine subjektive Wesensdarstellung, also eine Neuschöpfung verlangt. Daß das Kunstwerk individuell ist, verlangt er nicht, in dem er sagt: Ein ganz individuelles Gekritzel, welches das Ewige nicht berühre, sei nichts Künstlerisches. (Kunstwerkrecht S. 27). Dies ist ohne weiteres zugegeben. Ebensowenig wie Individualität in nicht geeignetem Objekt ausgeprägt, kein Kunstwerk ist, ist es ein an sich geeignetes Objekt ohne Ausprägung der Individualität. Konkret ausgesprochen: Ebensowenig wie gewisse Naturnachbildungen zu Spielzwecken — ich sage nicht schlechthin Spielsachen — Kunstwerke sind, ist es ein eigenartiges Gekritzel, das individuellen Charakter hat. Praktisch kommt übrigens Kohler doch auf das Erfordernis der Individualität, denn die subjektive künstlerische Auffassung des Ewigen ist eben bei ihm doch nichts anderes, als ein wirkliches oder gedachtes, subjektiv erfaßtes und subjektiv dargestelltes Wesen, Naturding, und darin liegt eben, wie wir früher gesehen haben, das Individuelle. Praktisch unterscheidet sich also unsere Abgrenzung von der Kohler'schen dadurch, daß wir das Objekt der Darstellung weiter fassen.

Wohl zu demselben Resultat kommt Schanze in seinen Aufsätzen in der Leipziger Zeitschrift Jahrgang 1908 Seite 651 ff., 754 ff. und 822 ff. Er gibt eine scharfe Grenze zwischen den Werken der bildenden Künste und den Geschmacksmustern, indem er als Erzeugnisse des Kunstgewerbes im Sinne des neuen Kunstschutzgesetzes nur solche kunstgewerbliche Gegenstände auffaßt, die nicht bloß „Gebilde" sind, sondern ein Bild zum Inhalt haben. Er sagt wörtlich (in der Leipziger Zeitschrift Jahrgang 1909 auf Seite 354, von Breit zitiert): „Jede individuelle Schöpfung mit aesthetischer Wirkung auf den Gesichtssinn, ist wohl ein künstlerisches Gebilde. Aber nicht jedes künstlerische Gebilde ist ein Werk der bildenden Künste. Das Werk der bildenden Künste ist nicht bloß ein Gebilde, es ist ein Bildwerk; es ist nicht bloß künstlerisch hergestellt, sondern stellt künstlerisch etwas dar. Wird die aesthetische Empfindung durch ein Bildwerk angeregt, so liegt ein Werk der bildenden Künste vor; ist das aesthetisch wirkende Gebilde kein Bildwerk, so

kann nur von einem Geschmacksmuster die Rede sein." Dieser Auffassung stellt sich das Oberlandesgericht Dresden in seiner Entscheidung vom 31. März 1908 entgegen mit der Bemerkung, sie finde im Gesetz keine Begründung. Außerdem ist ihr aber entgegenzuhalten, daß sie unserem Sprachgebrauch und unserem Begriff von „Kunstgewerbe" widerspricht. Es ist in dieser Arbeit schon mehrfach betont worden, daß das moderne Kunstgewerbe möglichst auf den Bildwerkscharakter verzichtet und sich damit begnügt, durch Erzeugung von Bewegungs- und Kraftvorstellung den Gebrauchsgegenstand der Natur näher zu bringen, ihn organisch zu beleben. Das ganze moderne Kunstgewerbe, besonders die Möbelindustrie und die Keramik würden nach Schanze des neuen Kunstschutzes nicht teilhaftig werden können. Wie Kohler sieht auch Schanze in der Abgeschlossenheit ein Kriterium des Kunstwerkes im Gegensatz zum Geschmacksmuster, das nach beiden Seiten sich fortgesetzt denken läßt, wie er es drastisch ausdrückt: „dem Meter nach verkauft werden kann." Schanze führt als Beispiel Tapeten, Spitzen, Bänder, Kleiderstoffe etc an. Was die Frage der Abgeschlossenheit und Unteilbarkeit betrifft, so ist darüber schon bei Besprechung der Kohler'schen Ansicht gehandelt.

Als Gegner der Ansicht von Schanze soll hier nur noch erwähnt werden Breit, auf den am Ende noch näher einzugehen sein wird, und der Aufsatz von Dietrich in der Zeitschrift für Industrierecht, Jahrgang 1908 Seite 85 ff.: Geschmacksmusterschutz und Schutz der Erzeugnisse des Kunstgewerbes, speziell Seite 89 ff., wo Schanze gründlich widerlegt wird.

**Welche Naturdinge eignen sich als Darstellungsmittel der bildenden Kunst?** Diese Frage berührt wieder die Materialfrage, und es kann hier wie dort der Grundsatz aufgestellt werden: Ebenso wie jedes Material prinzipiell geeignet ist, so kann auch jedes Naturding als Mittel der Darstellung verwendet werden unter der Voraussetzung, daß das verwendete Naturding nicht die Aufgabe hat, das darzustellen, was es in Wirklichkeit ist. Denn das Kunstwerk ist, wie Mitteis sich ausdrückt: (in seinem Buch: Zur Kenntnis des litterarischen und artistischen Urheberrechts, Stuttgart 1898, Seite 62): „Schöpfung der Form aus dem formlosen Rohstoff, nicht bloße Anordnung der bereits vorliegenden Gestalten zu einem neuen Bilde." So kann z. B. nicht ein Mensch in eine Marmorgruppe hineingestellt, es kann nicht eine Auster auf ein gemaltes Stilleben geklebt werden, so daß der Mensch und die Auster im Kunstwerke das vorstellen, was sie in Wirklichkeit sind.

Dies ist aus zwei Gründen unmöglich:

1. weil eine formgebende Tätigkeit für das Kunstwerk gefordert werden muß, um Individualität ausdrücken zu können und dann
2. weil das Kunstwerk eine Illusion erzeugen soll und eine solche hier nicht entstehen kann.

Der wirkliche Mensch, die wirkliche Muschel, können nicht mit einem Naturdinge verglichen werden, da sie selbst Naturdinge sind. Es können sich demnach nicht zwei Vorstellungsreihen bilden und somit kann auch kein Kunstgenuß entstehen. In unseren vorigen Beispielen fehlt beides, die schöpferische Formgebung und die Illusionsmöglichkeit. Es kann aber auch nur eines dieser Erfordernisse fehlen. Wer z. B. Naturdinge wie Pflanzen, Reptilien auf galvanischem Wege denaturalisiert, ist nicht Künstler; denn es fehlt die schöpferische, formgebende Tätigkeit und damit die Möglichkeit, seine Persönlichkeit im Werke zu verkörpern. Durch das Galvanisieren wird die Naturform einfach mit einer Metallschichte überzogen auf chemisch-physikalischem Wege. Ob A oder B oder C diese Tätigkeit vornimmt, läßt sich aus dem Werk, aus dessen Form, nicht erkennen. Dagegen kann hier eine Art Illusion entstehen. Die metallische Färbung, die Härte, das Gewicht, sind alles illusionsstörende Elemente, so daß eine Täuschung ausgeschlossen sein wird. Es können sich also zwei Vorstellungsreihen bilden zwischen Natur und Naturdarstellung, nur fehlt, was wir als notwendiges Erfordernis früher kennen gelernt haben, an der Spitze der einen Vorstellungsreihe, nämlich die Vorstellung: „Das ist Natur durch das Auge eines fremden Menschen gesehen." Dem Erfordernis der schöpferischen formgebenden Tätigkeit, nicht aber der Illusionserregung, wird ein Werk gerecht, das auf Täuschung abzielt. Ein Tier wird z. B. so naturgetreu dargestellt, daß es für ein lebendes gehalten wird. Auch es kann nicht Kunstwerk sein. Wir haben es hier mit dem Falle zu tun, von dem Mitteis in seinem Buch: Zur Kenntnis des literarischen und artistischen Urheberrechts, auf Seite 63 — sagt: „Es kann auch vorkommen, daß dieser im natürlichen Sinne immer vorhandene subjektive Schöpfungs- oder Nachschaffungsprozeß künstlich verleugnet wird. So bei Figuren, die darauf berechnet sind, den Eindruck der unmittelbaren, lebendigen Wirklichkeit zu erzeugen, wie die Wachsfiguren des Panoptikums, welche in dieser Weise auf alle Subjektivität und damit auf alle selbstschaffende individualisierende Tätigkeit verzichten, oder, da ein wahrer Verzicht gar nicht denkbar ist, zu verzichten vorgeben." Also formgebende und bis zu einem gewissen Grade schöpferische Tätigkeit mag vorhanden sein, aber die Absicht naturgetreu im Sinne von „täuschend" zu bilden, steht der Möglichkeit, individuell zu gestalten, entgegen, ebenso wie der

Möglichkeit, Illusion zu erzeugen. Interessant ist für unsere Frage Albert von Kellers Studie zur Auferweckung von Jairi Töchterlein. Hierauf hat von Keller aus Papier geschnittene Kränze geklebt, um den Eindruck der Raum- und Farbwirkung zu erhalten. Offenbar hat ihm die Wirkung zugesagt und er hat es unterlassen, die Papierkränze abzunehmen und in Farben aufzusetzen. So wenig wir solche Mittel rechtfertigen wollen, müssen wir sie doch als im Bereiche der Kunst stehende anerkennen; denn das aufgeklebte Papier sollte nicht Papier, sondern Blumenkränze, also etwas anderes, als es wirklich war, darstellen. Anders wäre es gewesen, er hätte, um Moosboden darzustellen, wirkliches Moos aufgeklebt. Auch die Verwendung von Moos zur Darstellung bewaldeter Hügel, einzelner Bäume etc. wird nicht als künstlerisch aufgefaßt werden dürfen, so lange sich nicht in einer individuellen Formgestaltung eine schöpferische Tätigkeit erblicken läßt.

Wir kommen also zu dem Resultat: *An sich ist jedes Naturding geeignet, als Darstellungsmittel der bildenden Kunst verwendet zu werden; nur muß dasselbe etwas anderes darstellen als es wirklich ist und einer individuellen Gestaltung fähig sein.* Das Naturding darf nicht als solches, sondern als Teil einer anders gearteten Gesamtheit zur Darstellung kommen. So können Steinchen, Muscheln etc. wohl mosaikartig zur Darstellung von künstlerischen Werken verwendet werden, nicht aber dürfen sie Steinchen, Muscheln etc. in einem Landschaftsbilde darstellen. Diese unkünstlerische Verwendung von Naturdingen finden wir auch häufig in den künstlerisch so unwirksamen Panoramen und Dioramen.

*Zusammenfassung der Resultate des Kapitels:* Ein Kunstwerk setzt voraus eine individuelle, formgebende Tätigkeit, die darauf gerichtet ist, Naturdinge wiederzugeben bezw. in uns die Vorstellung von in der Natur wirksamen Kräften und Bewegungen zu erzeugen. Der Jurist hat also ein Kunstwerk auf folgende sich hieraus ergebenden Punkte hin zu prüfen:

1. Liegt eine individuelle Tätigkeit im Sinne der obigen Erörterungen vor? Ist die Formgebung selbst eine schöpferische?
2. Ist Gegenstand der Darstellung ein gedachtes oder wirkliches Naturding oder eine an Naturdingen wahrgenommene Kraft oder Bewegung?

Wir können uns am besten negativ ausdrücken: *Kunstwerk ist nicht ein Werk, dem keine formgebende, individuelle Tätigkeit zu Grunde liegt, das auf wirkliche Täuschung abzielt; das nicht in irgend einer Weise uns in eine Beziehung zur Natur bringen möchte.*

II. Hauptteil.

# Das Geschmacksmuster.

## Siebentes Kapitel:

## Das Geschmacksmuster im weiteren Sinn.

„Die Kunst ist der menschliche Ausdruck der Zufriedenheit mit den Schöpfungen Gottes und des Wohlgefallens an ihnen", so hat ein alter chinesischer Philosoph lange vor Christi Geburt gesagt. Wenn wir diesem Ausspruch die Worte von William Morris gegenüberstellen, so kommen wir auf den Gegensatz zwischen Kunst und Geschmacksmuster. Morris sagt in seinem Buche: „Kunstschöpfungen und Kunstsorgen" unter: „Die niederen Künste", Leipzig 04, S. 4 und 36: „Den Leuten Freude an den Dingen einzuflößen, die sie durchaus brauchen müssen, ist der eine große Zweck der Dekoration, den Leuten Freude einzuflößen an den Dingen, die sie durchaus machen müssen, ist ihre andere Obliegenheit. Denn: was ist der Künstler anderes als ein Handwerker, der entschlossen ist, daß, was auch sonst geschehen mag, seine Arbeit vortrefflich ausfallen soll? Was ist die Dekoration anderes, als der Ausdruck der Freude eines Mannes an gelungener Arbeit?" Der erstangeführte Ausspruch macht nicht den Anspruch als eine erschöpfende Definition von „Kunst" angesehen zu werden, aber er enthält das eine wichtige Moment, das wir in dem Abschnitt „Gegenstand der künstlerischen Darstellung" kennen gelernt haben: die Beziehung zur Natur; und in diesem Sinne ist es richtig, die Kunst als Ausfluß der Liebe zur Natur, der Naturbeobachtung, zu bezeichnen. Auf allzuweiter Grundlage baut dagegen Morris auf, wenn er den Künstler mit dem Handwerker identifiziert, der entschlossen ist, was auch sonst geschehen mag, seine Arbeit vortrefflich zu machen. Wir werden im folgenden sehen, daß die Grenze, die Morris zieht, im allgemeinen für das Geschmacksmuster paßt, insofern aber immer noch einer Einengung bedarf, als das Geschmacksmuster den Anforderungen des § 1 des Gesetzes vom 11. Januar 1876 entsprechen, also „neu und eigentümlich" sein muß.

Es wird zunächst unsere Aufgabe sein, das Geschmacksmuster in seinem früheren Umfang, bis zur Gesetzesänderung, abzugrenzen und dann das Kunstgewerbe davon zu subtrahieren. Was übrig bleibt, ist dann das Geschmacksmuster im engeren Sinn: Produkte der Industrie, die auf eine aesthetische Wirkung abzielen, ohne Erzeugnisse des Kunstgewerbes im Sinne des neuen Kunstschutzgesetzes zu sein.

Der § 1 des hier interessierenden Gesetzes vom 11. Januar 1876 sagt: „Das Recht, ein gewerbliches Muster oder Modell nachzubilden, steht dem Urheber desselben ausschließlich zu. Als Muster oder Modelle im Sinne des Gesetzes werden nur neue und eigentümliche Muster angesehen."

Eine Begriffsbestimmung, was unter „neu und eigentümlich" zu verstehen ist, gibt das Gesetz nicht. Nur können wir aus dem Verhältnis dieses Gesetzes zu andern, wie dem Patent- und Gebrauchsmustergesetz, sowie aus dem Ausdruck „gewerbliche Muster und Modelle", eruieren, daß das Gesetz den Gewerbefleiß schützen möchte, und daß es denselben nicht nach der Seite der Zweckmäßigkeit ins Auge faßt, daß es nicht etwa technische Fortschritte schützen will. Damit wäre die Grenze des Geschmacksmusters soweit verengt, daß wir sagen können: „Es handelt sich um Erzeugnisse des Gewerbes, genauer, um die Vorbilder für die Gestaltung von Industrieerzeugnissen (Allfeld), die nicht nach der Zweckmäßigkeitsseite hin, nach dem technischen Fortschritt, geschützt werden sollen, oder wie Osterrieth in seinem Lehrbuch des gewerblichen Rechtsschutzes, Leipzig 08, auf Seite 223 sich ausdrückt: „bei denen die Gebrauchswirkung oder der Gebrauchszweck für die Frage der Schutzfähigkeit nicht in Betracht kommt." Wir müssen aber noch stärker einschränken. Ein Pelz, der durch sein angenehmes Anfühlen, ein Parfum, das durch seinen Duft, endlich ein Instrument, das durch seinen weichen Ton, oder eine Speise, die durch ihr Aroma uns angenehm berührt, können nicht Gegenstand des Musterschutzes sein. Wir dürfen also die Grenze soweit enger ziehen: Es muß sich um Industrieerzeugnisse handeln, bei denen das Schützenswerte durch Vermittlung unseres Sehorganes uns mitgeteilt wird. Mit dem Auge erkennen wir Formen und Farben; aber noch wollen wir uns nicht positiv ausdrücken und sagen: das Schützenswerte ist die durch Formen und Farben erzielte aesthetische Wirkung; wir wollen noch immer bei der negativen Ausdrucksweise bleiben: „Industrieerzeugnisse, bei denen die Ge-

brauchswirkung oder der Gebrauchszweck für die Frage der Schutzfähigkeit nicht in Betracht kommt, bei denen wir aber das Schützenswerte vermittelst unseres Sehorganes aufnehmen.

Das Geschmacksmusterrecht gehört ins Urheberrecht, das zeigt uns ein Vergleich mit dem Kunst- und dem Schriftwerkrecht. Allerdings ist es mehr in der Richtung des Patentrechts ausgestaltet, es betont wie dieses hauptsächlich die vermögensrechtliche Seite, während die persönlichkeitsrechtliche Seite und ihr Schutz mehr in Hintergrund tritt als beim Kunst- und Schriftwerkrecht. Das Gesetz scheint also der Ansicht zu sein, es müsse sich auch in den Geschmacksmustern eine schutzwürdige Persönlichkeit, eine Individualität, ausdrücken. Dieser Frage, die für die Abgrenzung des Geschmacksmusters von einschneidender Bedeutung ist, wird an Hand der Literatur und der Entscheidungen des Reichsgerichtes näher zu treten sein.

In der Literatur finden wir die verschiedensten Ansichten vertreten und können diese in zwei Hauptgruppen zusammenfassen:

> Die eine Gruppe hat hauptsächlich den urheberrechtlichen Charakter des Geschmacksmusters im Auge und kommt deshalb zu dem Resultat: „Selbst das Geschmacksmuster muß ein Stück Persönlichkeit enthalten. Es muß also einem Muster oder Modell eine individuelle schöpferische Tätigkeit zu Grunde liegen."
>
> Die andere Gruppe stützt sich hauptsächlich auf den § 1 des Mustergesetzes, der als einziges Erfordernis Neuheit und Eigentümlichkeit verlangt.

Der ersteren Ansicht ist Allfeld in seinem Kommentar des gewerblichen Urheberrechts, München 1904. Er definiert Geschmacksmuster als: „Jedes neue und eigentümliche Vorbild für die Gestaltung eines Industrieerzeugnisses, sofern es dazu bestimmt und geeignet ist, den Geschmack, den Formensinn anzuregen." Und zwar versteht Allfeld unter neu, daß es in seiner individuellen Gesamterscheinung im Verkehre noch nicht vorhanden war, daß es also eigenartig ist; während er ein Muster oder Modell eigentümlich nennt, wenn es sich als Ergebnis individueller, schöpferischer Tätigkeit darstellt, also keine bloße Nachahmung ist. Unter „bestimmt und geeignet den Geschmack und speziell den Formensinn anzuregen", versteht er die Fähigkeit und den Zweck, auf das aesthetische Gefühl vermittelst des Sehorganes einzuwirken. Was für Folgen eine solche Definition für unsere Abgrenzung hat, wird später zu zeigen sein. Allfeld scheut sich

übrigens nicht, auch diese Konsequenzen zu ziehen. (Aehnlich Breit und OLG. Dresden in der früher erwähnten Entscheidung.)

Der letzteren Ansicht stehen näher: Dambach, Landgraf, Wächter, Klostermann, Kohler, Osterrieth und Daude. Sie sind jedoch in Einzelheiten verschiedener Ansicht, sodaß wir genötigt sind, den Ansichten der Einzelnen näher zu treten.

Dambach sagt in seinem Lehrbuch (Das Musterschutzgesetz vom 11. Januar 1876, Berlin 1876) auf Seite 20: „Als eigentümliche Erzeugnisse sind alle diejenigen Erzeugnisse anzusehen, welche aus der eigenen geistigen produktiven Tätigkeit des Urhebers entstanden und nicht bereits früher vorhanden gewesen oder so einfacher Natur sind, daß bei ihnen von einer geistigen Tätigkeit überhaupt nicht die Rede sein kann." Einige Zeilen weiter unten sagt er: „Und selbst ganz einfache Zusammensetzungen von Punkten und Linien können sich unter Umständen als schutzberechtigte Muster charakterisieren." Er spricht sich dann mit den Worten des Ausschußberichtes der Leipziger Handelskammer dahin aus: „Die Eigenschaft der Neuheit und Originalität läßt sich eben nur negativ bestimmen: Das Muster darf in der Gesamtheit seiner charakteristischen Formen früher noch nicht dagewesen sein."

Wächter schließt sich der negativen Fassung des Ausschusses der Leipziger Handelskammer an.

Landgraf verzichtet in seinem Buch (Musterrecht und Musterschutz) auf eine eigentliche Definition. Nur möchte er auf den Begriff „neu" den § 10 des Markenschutzgesetzes anwenden, und alle diejenigen Muster, welche so einfache Zusammensetzungen darstellen, daß sie als dauernd im Gemeingut aller oder einzelner Industriezweige sich befinden, als nicht neu betrachten. Im übrigen möchte er, daß die Frage der Neuheit und Originalität im großen und ganzen den Parteien zur Beurteilung überlassen werde in dem Sinne, daß ein nicht neues, nicht originales Muster, welches das Publikum als eigentümlich akzeptiert, dadurch als neu und original angesehen werde. Auch er verlangt aber eine geistige Tätigkeit und möchte nicht durch das Mustergesetz geschützt sehen: „Bloße Reproduktionen von Naturprodukten, deren Anwendung jedermann nahe liegt, und keine besondere Geistestätigkeit voraussetzt," eine Forderung, die auch die Handels- und Gewerbekammer von Prag stellt, wenn sie die Nachahmung von Aepfeln aus Konditoreimasse nicht schützt.

Klostermann ist in seinem Lehrbuch (das Urheberrecht, Berlin 1876) auf Seite 96 der Ansicht, daß der Musterschutz zwar minder als ein Schutz des Urheberrechts, wohl aber als ein mächtiger Hebel des Fortschrittes der Industrie, minder aus rechtsphilosophischen, wohl aber aus nationalökonomischen Gründen voll berechtigt sei in derselben

Weise, wie etwa der Anspruch des Finders und des Muthers beim Bergbau. Einige Zeilen weiter unten führt er dann aus: „Die Geschmacksmuster sind dazu bestimmt, durch die äußere Verzierung oder Gestalt der Ware den aesthetischen Geschmack zu befriedigen. Diese Wirkung wird in der Regel nicht wie bei den Kunstwerken durch der Wirklichkeit entlehnte Formen erreicht. Das Zeichenmuster besteht meist aus willkürlichen und häufig sehr einfachen Linien, Punkten und Farbenzusammenstellungen. Ebenso sind die Modelle der tektonischen Gewerbe bestimmt, lediglich durch die körperlichen Verhältnisse und durch die Linien des Umrisses auf den Geschmack zu wirken." An anderer Stelle sagt Klostermann, er habe sich gegen den Musterschutz ausgesprochen, weil derselbe nicht bleibenden geistigen Schöpfungen zu gut komme, sondern vielmehr einer Virtuosität, welche verstehe, den wechselnden Geschmack der Mode durch immer neue Formen zu reizen, zu befriedigen und zu beherrschen, weil die Beschränkung des freien Verkehrs durch den Musterschutz außer Verhältnis zu dem geringen Wert der geistigen Arbeit des Musterzeichners stehe.

In diese Kategorie gehört auch Kohler nach seinem neuesten Werk (das Musterrecht, Stuttgart 1909). Wir haben schon gesehen, wie eng er die Grenzen für das Kunstwerk, als einer Darstellung von wirklichen oder gedachten Wesenheiten, zieht. Um so weiter faßt er das Geschmacksmuster. Er sieht die Bedeutung des Musters auf Seite 1 des genannten Werkes darin, daß es „ein Mittel zur Verschönerung, Gemütserweiterung, Menschenerhebung und Ablenkung von dem Gemeinnützigen ist." Auf Seite 4 sagt er: „Objekt des Musters kann nur dasjenige sein, was nicht Kunst ist, d. h., was nicht wie die Kunst dahin abzielt, eine Weltschöpfungsidee, also eine Darstellung wirklicher oder gedachter Wesenheiten, zu bieten. Gegenstand des Musters ist das Ornament in jeder Richtung, allerdings auch dann, wenn es von Naturdingen ausgeht, und diese den Ausgangspunkt der Verzierungen bilden. Denn ebenso wie geometrische Figuren, so können auch organische Gestaltungen die Anregung zu ornamentaler Formung geben". Kohler möchte analog dem englischen Recht, das Muster als „Raumform" gleich behandelt sehen, einerlei ob es in seiner Eigenschaft als Formung einen aesthetischen Eindruck zu machen oder die Gebrauchsfähigkeit eines Gegenstandes zu erhöhen bezweckt. Den wesentlichen Unterschied sieht Kohler dann auf Seite 44 ff. darin, daß das Muster es nur mit der Körperform als solcher zu tun hat, also nicht mit einer in der Körperform zu Tage tretenden Weltschöpfungsidee. „Die Form als solche soll nur ergötzen. Es soll nicht etwa eine Idee, die in der Form verkörpert ist, und die wir darum aus der Form herausholen, darstellen, verkörpern." Auf Seite 45 sagt er dann: „Auch die Form hat in der Aesthetik eine

Bedeutung, weil schon die Linien und Körperbildungen abgesehen von der darin enthaltenen Idee, teils durch die mathematische Gesetzmäßigkeit ihrer Entwicklung, teils durch ihre gegenseitigen Verhältnisse ästhetisch wirken." So kommt Kohler (S. 53) zu dem Resultat: Geschmacksmuster sei jeder ornamentale Schmuck, welcher seine Bedeutung in der Form erschöpft und nicht darauf abzielt, den Eindruck eines neuen Wesens hervorzuheben. „Muster ist der Schmuck an sich, nicht der durch Beifügung eines Bildes herbeigeführte Schmuck." Aus diesen Gedankengängen, besonders aus der dem Gebrauchsmuster analogen Behandlung, erhellt, daß Kohler eine individuelle Tätigkeit für das Geschmacksmuster nicht verlangt, wie er ja überhaupt gleich wie beim Kunstwerk auch hier den Hauptnachdruck auf das Objekt legt.

Osterrieth sagt in seinem Aufsatz: „Der Rechtsschutz des Kunstgewerbes nach dem neuen Kunstschutzgesetz" in der Zeitschrift für gewerblichen Rechtsschutz und Urheberrecht auf Seite 211 ff. im Jahrgang 1907: „Ein innerer Unterschied zwischen Geschmacksmustern und Werken der bildenden Künste besteht nicht. Nur sind die Anforderungen beim Geschmacksmuster geringer. Es braucht nicht der individuelle Charakter des Werkes erwiesen zu werden. Er genügt vielmehr, daß das Muster neu und eigentümlich ist, d. h. sich wesentlich von dem Bekannten unterscheidet." In einem Lehrbuch vom gewerblichen Rechtsschutz behandelt Osterrieth auf Seite 223 ff. die Neuheit und Eigentümlichkeit. Er kommt zunächst zu der schon früher erwähnten negativen Abgrenzung. Er verlangt eine konkrete Formgebung als Ergebnis eines bewußten menschlichen Handelns. Neu und eigentümlich ist für ihn nach der objektiven Seite das, was eine Gestaltung von anderen unterscheidet, subjektiv, das Ergebnis der schöpferischen Betätigung. Die Prüfung in subjektiver Hinsicht verlangt Osterrieth aber nur in zweifelhaften Fällen.

Nach Daude: Anhang zu seinem Kommentar zum Kunstschutzgesetz Stuttgart 1907, Seite 99 Anmerkung zu § 1 sind neue und eigentümliche Erzeugnisse nur „solche, die aus der eigenen, geistig schaffenden Tätigkeit ihres Urhebers entstanden und in ihren wesentlichen, charakteristischen Eigenschaften vor ihrer Anmeldung zum Musterregister noch nicht vorhanden und im Verkehr gewesen sind."

Alle hier angeführten Autoren außer Allfeld, ziehen die Grenzen für das Geschmacksmuster so weit, daß auch gewerbliche Erzeugnisse darunter fallen, die als individuelle Schöpfungen, d. h. als solche, die die Persönlichkeit des Schöpfers offenbaren, nicht angesehen werden können. Sie differieren allerdings in verschiedenen Punkten, aber gerade das Erfordernis, das Allfeld aufstellt, — die individuelle Formgebende Tätigkeit — verlangen sie nicht. Damit stimmen sie im wesent-

lichen mit den Anforderungen des französischen Rechtes überein, das als Gegenstand des Musterschutzes bezeichnet:

Tout dessin nouveau, toute forme plastique nouvelle, soit par une configuration distincte et reconnaissable lui conférant le caractère de nouveauté, soit par un ou plusieurs éffects extérieurs lui donnant une physionomie propre et nouvelle.

Ausschlaggebend ist hier also, wie Osterrieth sich ausdrückt: „Das eigenartige Aussehen des Erzeugnisses ohne Unterschied der Umstände, durch welche die eigenartige Wirkung bedingt wird." Die Rechtsprechung des Reichsgerichtes ist nicht ganz einheitlich. Das Reichsgericht hat sich mit Musterprozessen verhältnismäßig selten zu beschäftigen gehabt und sich daher über den Begriff: „Neu und eigentümlich" nur spärlich geäußert. In den Entsch. d. R.G. in Civ.-Sach. Band 14 heißt es auf Seite 58: „Das Muster muß nicht etwa notwendigerweise schön sein oder die Ansprüche eines geleuterten Geschmackes befriedigen, wohl aber muß es notwendig neu und eigentümlich sein, d. h. den Formensinn des jene Ausgestaltung Anschauenden in einer eigenartigen, von der Wirkung früher bekannter Verbindungen von Formelementen verschiedener Weise berühren und deswegen auch seine originelle Betätigung der in Formen schöpferischen Kraft des Urhebers bei dieser Schöpfung anzeigen, also ein individuelles Formganzes sein, mit der Qualifikation, daß jene bildende Ausgestaltung als gewerbliches Vorbild gesetzt ist.

In einem Urteil des Reichsgerichts des 1. Civilsenats 1901 (Jurist. Wochenschrift, Jahrg. 31; Seite 31 und 32) heißt es: „Für den Geschmacksmusterschutz ist erforderlich, einmal eine Formabbildung, die den Formensinn des Beschauers berührt. Außerdem muß aber diese Einwirkung auf den Formensinn eine eigentümliche, von den Einwirkungen früherer bekannter Abbildungen von Formelementen verschiedene sein, sie muß sich also in dieser Hinsicht als Ergebnis einer originellen, formschöpferischen Kraft darstellen.

Die neueste und klarste Entscheidung des Reichsgerichts in Civil-Sachen enthält Band 65 (15) Seite 123 bis 125. Sie handelt von einem eingetragenen Modell für Luxuskontakte zu elektrischen Läutewerken, das die Form zweier an einem mit Blättern versehenen Zweige hängenden Kirschen hat. Die Eigenschaft eines schutzfähigen Modelles wurde dem Werke deshalb abgesprochen, weil es nur eine ziemlich rohe Wiedergabe der Natur sei. Das Reichsgericht spricht die Schutzfähigkeit aus mit der Begründung: „Es war nicht darauf abgesehen, durch eine in eigenartiger Weise der Natur möglichst nahekommenden Nachahmung dem Auge einen Ersatz zu schaffen für den Anblick natürlicher Kirschen,

sondern es sollte einer an sich lediglich einem praktischen Zweck dienenden Vorrichtung eine dem Auge wohltuende Form — ein Kirschenpaar an einem Zweige hängend — gegeben werden. Dieser aesthetische Gedanke ist es, auf dem die Bedeutung des geschützten Modells ruht, und der Anspruch darauf hat, geschützt zu werden, wenn bisher noch niemand auf ihn gekommen war. Zwar ist es richtig, daß ein aesthetischer Gedanke allein noch kein Geschmacksmuster macht, vielmehr seine Verwirklichung in einem sichtbaren Muster hinzukommen muß. Indes, wie es Erfindungen gibt, in denen die Stellung der Aufgabe das wesentliche war, und die Lösung der Aufgabe, nachdem sie gestellt, keine Schwierigkeiten bereitet, so läßt sich auch von dem vorliegenden Muster sagen, daß das Verdienst an ihm in dem hervorgehenden aesthetischen Gedanken bestand und seine Ausführung in einer den Schönheitssinn anregenden Form, nachdem man ihn gefaßt hatte, für jeden geübten an das Muster und zugleich an das Vorbild der Natur sich haltenden Techniker eine einfache Sache war."

Ebenso deutlich sagt die Entsch. d. R.-G. in Civ.-S., Band 61 S. 44 ff.: Hier handelt es sich um ein Filzmuster, das dadurch entsteht, daß Pflanzenfasern in den Stoff eingearbeitet werden, wodurch ein aesthetischer Effekt erzielt wird. Das Reichsgericht hat den Musterschutz mit Recht verweigert, da es sich hier nur um einen Verfahrensschutz handeln könne, jedenfalls nicht um den Schutz einer bestimmten Form. Denn diese ist in jeder Figur entsprechend der eingearbeiteten Pflanzenfaser verschieden, wenn auch der Gesamteindruck des Musters derselbe ist. An anderer Stelle ist auf diese Entscheidung noch näher einzugehen. Hier interessiert vor allem eine Bemerkung des Reichsgerichtes: „Von einem Muster kann nur die Rede sein, insofern eine Nachbildung des Musters überhaupt möglich ist; dieses als Vorbild dienen soll und kann. In diesem Sinne könnten die von der Klägerin hinterlegten Filzstoffmuster, Muster sein, wenn es darauf ankäme, die aufgepreßten Pflanzenfasern in Lage und Verzweigung genau nachzuahmen."

Demnach verlangt das Reichsgericht eine formschöpferische Tätigkeit nicht in dem Sinne, daß Naturformen nicht einfach zu Grunde gelegt werden könnten. Es erscheint also als genügend, wenn eine in der Natur vorgefundene Form z. B. ein Zweig, eine Alge, wenn auch mechanisch, auf einen Gewerbegegenstand, eine Tapete, ein Stoffmuster übertragen und in seiner Wiederholung als Motiv zu einem Muster verwendet wird. Das ist aber eine Tätigkeit, die in der Formgebung nicht individuell sein kann. Individuali-

tät erfordert eine subjektiv aufgefaßte und in subjektiver Formgebung geschaffene Darstellung, nicht einen mechanischen Abklatsch von der Natur. Selbstverständlich muß Formgebung zu Grunde liegen, aber sie darf mechanisch sein, wenn eine geistige Tätigkeit nur wenigstens im Erkennen der geeigneten Form enthalten ist, und eventuell in der Anordnung des als geeignet erkannten Motivs. Diese Ansicht spricht aus der letzten Entscheidung. Sie darf aber auch aus der Entscheidung die Luxuskontakte betreffend abgeleitet werden. Denn das Reichsgericht sah das Schützenswerte in dem aesthetischen Gedanken, die Kontakte in bestimmter Form auszugestalten, der sich natürlich in einer konkreten Form verwirklichen mußte, nicht aber in der Art und Weise der Formausgestaltung. Wir dürfen deshalb auf die neueren Entscheidungen des Reichsgerichtes verweisen zur Stützung unserer Behauptung, daß der generelle Unterschied zwischen Kunstwerk und Geschmacksmuster darin liegt, daß bei ersterem die Formgebung selbst individuell sein muß, während beim Geschmacksmuster die geistige Tätigkeit sich im Erkennen einer geeigneten Form erschöpfen kann, die Formgebung selbst aber rein mechanisch sein darf.

In den früher zitierten Entscheidungen steht das Reichsgericht allerdings der Allfeldschen Ansicht näher, wenn es wie in Entsch. i. Civ.-S. Band 14 Seite 46 ff. eine originelle Betätigung der in Formen schöpferischen Kraft, ein individuelles Formganzes verlangt. Damit ist allerdings nicht gesagt, daß das Reichsgericht unter „individuell" das verstand, was wir nach den früheren Erörterungen darunter verstehen, also eine Ausprägung der Persönlichkeit. Aber das eine verlangt es; nämlich daß die Formgebung selbst schöpferisch war, nicht etwa nur eine Kopie eines Naturdinges. Die geistige Tätigkeit mußte sich nach der früheren Ansicht des Reichsgerichtes auf die Formschöpfung selbst erstrecken, sie durfte sich nicht in der Erkenntnis erschöpfen, daß eine bestimmte Form geeignet sei. Daß die Anforderungen des Reichsgerichtes früher höhere waren, erklärt sich vielleicht dadurch, daß das ganze Kunstgewerbe, also Erzeugnisse individueller formgebender Tätigkeit, früher einzig und allein durch das Geschmacksmustergesetz geschützt wurden, während sich in den neueren Entscheidungen schon die Erkenntnis bemerkbar macht, daß das Kunstgewerbe eben Kunst, und deshalb eines stärkeren Schutzes würdig ist. Haben wir also vorhin die Grenze für das Geschmacksmuster so gezogen; daß wir eine Form- bezw. Farbgebung verlangten, die wir vermittelst unseres Sehorganes aufnehmen, die aber mit der praktischen Verwendbarkeit

der Sache nichts zu tun hat, so wollen wir jetzt betonen und damit gegenüber dem Kunstwerk eine wesentliche Erweiterung vornehmen, daß die form- bezw. farbengebende Tätigkeit keine im Sinne des Kunstwerkrechtes individuelle sein muß, daß allerdings der Formgebung eine geistige Tätigkeit zu Grunde liegen muß, diese sich aber nicht notwendig auf die schöpferische Formgebung selbst, sondern auch nur auf die Erkenntnis des Geeignetseins einer Form beziehen kann, so daß die Formgebung selbst dann mechanisch erfolgen kann. Daß eine unabsichtlich, zufällig zustande gekommene Form, z. B. ein zufälliger Fingerabdruck in Lehm nicht schutzfähig ist, ist selbstverständlich, denn das liegt im Begriffe des Urheberrechts, ein Minimum geistiger Tätigkeit muß verlangt werden. Man wird z. B. ein Muster schützen müssen, das ein Fabrikant in seiner eigentümlichen originellen Artung in der Natur findet, z. B. Eisblumen an einem Fenster, wenn er diese konkrete Form durch mechanisches Verfahren für ein Tapetenmuster verwendet. Seine geistige Tätigkeit erschöpft sich hier allerdings, in dem Erkennen: „diese Eisblumenformen eignen sich für ein Tapetenmuster" und in dem Entschluß, auf mechanischem Wege dies Muster auf sein gewerbliches Erzeugnis zu bringen. Von einer schöpferischen, formgebenden Tätigkeit kann man nicht sprechen. Man darf sich hierbei übrigens nicht durch die Erwägung täuschen lassen: „Die Natur ist frei, sie kann von jedermann nachgebildet werden, also kann ein solches der Natur entnommenes Muster auch nicht Gegenstand des Musterschutzes sein." Gewiß, niemand kann sich die Naturform Eisblumen, Eichblätter etc. schützen lassen. Damit käme man genau so weit, wie wenn man dem bildenden Künstler ein Recht auf bestimmte Motive zubilligen würde. Es handelt sich beim Muster um eine konkrete Form, um dies Eisblumenmuster, das der Fabrikant seinem Tapetenmuster zu Grunde gelegt hat. Das Reichsgericht hat in seinen Entsch. in Civ.-Sachen, Band 61 Seite 44 diese Frage indirekt zu Gunsten der hier vertretenen Ansicht entschieden, in der vorhin zitierten Bemerkung (S. o. S. 56) mit den Worten: „In diesem Sinne könnten die von der Klägerin hinterlegten Filzstoffmuster, Muster sein, wenn es darauf ankäme die aufgepreßten Pflanzenfasern in Lage und Verzweigung genau nachzuahmen." Das mechanische Schaffen einer Form z. B. durch Benützung des Kalleidoskopes oder einer sonstigen verschiedene Formen in verschiedenen Farben auf mechanischem Wege erzeugenden Maschine genügt ebenso wie das Aufsuchen und Auffinden bestimmter Naturformen zum Zwecke mechanischer Nachbildung, soferne nur dies Tun getragen ist von der geistigen Tätigkeit, eine bestimmte Form für ein Muster oder Modell als geeignet zu erkennen. Geschützt kann also nur werden:

Eine durch geistige Tätigkeit geschaffene oder wenigstens durch geistige Tätigkeit als geeignet erkannte, wenn auch mechanisch nachgeschaffene Form, die von praktischen Zwecken unabhängig dazu bestimmt ist, durch das Sehvermögen auf uns zu wirken.

Bei einigen Autoren, wie bei Allfeld und Klostermann, finden wir als weiteres Erfordernis die Bestimmung, den Geschmack anzuregen. Etwas allgemeiner drückt sich Kohler aus, der im Muster ein Mittel zur Verschönerung, Gemütserweiterung, Menschenerhebung und der Ablenkung von dem Gemeinnützigen sieht. Er hat mit Vorbedacht diese allgemeine Ausdrücke gewählt und hat es vermieden, auch die Belehrung, also das rein auf intellektuellem Gebiet liegende, hereinzunehmen. Eine Form, die uns einen geistigen Genuß in intellektueller Beziehung verschaffen will, wie eine geometrische Konstruktion, ein Modell einer mineralogischen Form z. B. einer Kristallform, fällt nicht unter den Begriff Geschmacksmuster. Der Genuß muß vielmehr aesthetischer Natur sein. Es bedeutet dies mehr als ein Genuß zur Anregung des Geschmacks. Letzterer würde sich, wie dies manche Autoren auch als Kriterium des Geschmacksmusters ansehen, im Ansehen der Form erschöpfen.

Auf aesthetischem Gebiet liegt auch der Witz. Wenn eine Form geeignet und dazu bestimmt ist, auf uns einen „witzigen" Eindruck zu machen, so kann es sich um ein Geschmacksmuster handeln. Die Form als solche braucht den Geschmack nicht anzuregen; der aesthetische Genuß entsteht erst im Erkennen der Beziehung der äußeren Form zum Gebrauchszweck. Als Beispiel wollen wir uns der allgemein bekannten Kartonschachteln erinnern, die in Form eines Buches hergestellt sind. Die Form als solche genießen wir nicht, wir können nicht sagen: „die Buchform ist bestimmt, unseren Geschmack anzuregen." Die komische Situation, der Witz, und damit der aesthetische Genuß, kommt erst, wenn wir den Gegenstand zur Hand nehmen als Buch und beim Oeffnen erkennen, daß es eine Schachtel ist. Allerdings werden wir hier wirklich getäuscht, und es stellt sich ein Unlustgefühl ein, das dem aesthetischen Genuß entgegen zu stehen scheint, aber dieses wird — wie dies bei anderen Künsten auch der Fall ist — durch andere Momente, die die komische Situation mit sich bringt, durch Lustgefühle überwogen. Ebenso ist es mit anderen Scherz-Artikeln, soweit sie nicht in das Gebrauchsmuster- oder Patentrecht fallen.

Damit wären wir mit unserer Begriffsbestimmung des Geschmacksmusters zu Ende und können zusammenfassend sagen: Geschmacksmuster ist ein durch geistige Tätigkeit ge-

schaffenes oder wenigstens durch geistige Tätigkeit als geeignet erkanntes wenn auch mechanisch nachgebildetes Formerzeugnis der Industrie bezw. ein Vorbild zu einem solchen, das von praktischen Zwekken unabhängig dazu bestimmt ist, vermittelst des Sehorgans auf uns aesthetisch zu wirken.

## Achtes Kapitel:

## Neuheit und Eigentümlichkeit.

Bei der uns gestellten Aufgabe spielt die Frage der Neuheit nicht direkt herein. Trotzdem soll sie hier kurz betrachtet werden, weil sie die Eigentümlichkeit nahe berührt. Man hat schon behauptet, wenn das Gesetz Neuheit und Eigentümlichkeit verlange, drücke es sich pleonastisch aus. Das dürfen wir dem Gesetzgeber aber nicht vorwerfen und müssen deshalb das Verhältnis der Neuheit zur Eigentümlichkeit näher untersuchen. Was heißt eigentümlich? Die englische Gesetzgebung gebraucht das Wort „original" und in diesem Sinne werden auch wir „eigentümlich" zu verstehen haben. Unter original oder originell versteht Osterrieth die Steigerung des in jedem künstlerischen Schaffen gegebenen zu etwas überraschendem, zu etwas, was über das normale künstlerische Schaffen hinausgeht. Das darf man nicht einmal von der Kunst verlangen, und auch Osterrieth verlangt es nicht, es ist dies ein Abstellen auf den Wert. Wenn wir originell in „ursprünglich" übersetzen, kommen wir auf ein brauchbareres Resultat. Originell ist dann ein Formgeben, wenn es nicht ein Nachbilden ist. Zu weit gegangen heißt es dagegen, wenn man, wie dies Allfeld und früher das Reichsgericht tat, originell mit individuell identifiziert.

Wir scheinen damit doch auf den Pleonasmus hinauszukommen. Neu ist alles, was noch nicht dagewesen ist; z. B. eine Ueberschneidung mehrerer Linien in bestimmtem Winkel. Diese kann allerdings neu sein, ist aber nicht notwendig ursprünglich. Mit dem Wort „ursprünglich" wollte der Gesetzgeber ausdrükken, daß eine geistige Tätigkeit, eine schaffende Tätigkeit, vorhanden sein muß, ob diese sich auf die Formgebung oder die Formauffindung konzentriert. Und diese Tätigkeit muß einen in seiner Gesamtwirkung eigenartigen, in seiner charakteristischen Form noch nicht dagewesenen Effekt schaffen. Die Verwendung einer bestimmten Naturform, eines Seetierchens als Motiv für ein Muster, ist nach unseren

früheren Ausführungen schützenswert und schutzberechtigt. Die Form an sich ist hier nicht einmal neu, sie findet sich ganz genau so wie sie verwendet wird, in der Natur. Sie ist aber als Muster neu und außerdem eigentümlich, originell, weil sie als solches industriell noch nicht verwendet worden ist und in der Verarbeitung als Motiv einen noch nicht dagewesenen Eindruck macht. Neu wäre ein solches Muster auch bei Verwendung derselben Form, wenn sie sich nur in anderen Zwischenräumen wiederholt, neu wäre es sogar schon, wenn das Muster in anderen Größenverhältnissen, in anderen Farben ausgeführt ist.

Dies erkennt der Gesetzgeber und trifft daher in § 5 Abs. 2 die Bestimmung, daß solche Abänderungen als verbotene Nachbildungen anzusehen seien, obgleich, so dürfen wir jetzt hinzufügen, sie eigentlich neue Muster sind. Aber sie machen den Eindruck von Nachbildungen, weil sie eben nichts Eigentümliches, nichts durch geistige Tätigkeit Erzeugtes, und deshalb in der Gesamtheit charakteristisch Wirkendes an sich haben. Wir können also sagen: durch das Wort eigentümlich will der Gesetzgeber ausdrücken, daß die neue Form das Produkt einer selbständigen geistigen Tätigkeit sein muß. Es ist dies das Resultat, auf das wir bei unserer Abgrenzung des Geschmacksmusters im weiteren Sinne schon früher gekommen sind, auf das auch die Leipziger Handelskammer in ihrer negativen Fassung gekommen zu sein scheint, wenn sie sagt: „Die Eigenschaften der Neuheit und Eigentümlichkeit lassen sich nur negativ bestimmen, das Muster darf in der Gesamtheit seiner charakteristischen Formen früher noch nicht dagewesen sein.

Hinzuweisen ist an dieser Stelle auf ein hie und da in der Praxis auftauchendes Mißverständnis, das sich an die Auslegung des § 5 Ziffer 2 des Gesetzes vom 11. Januar 1876 speziell an die Worte anschließt: „welche nur bei Anwendung besonderer Aufmerksamkeit wahrgenommen werden können." Damit, daß eine Verwechslungsgefahr nicht besteht, kann man die freie Benützung (im Sinn von erlaubter Benützung) eines anderen Werkes nicht begründen. Der § 5 Ziffer 2 des erwähnten Gesetzes will, — so hat das Reichsgericht 1903 Entsch.-Straff. Band 36, S. 220 ff. entschieden — nicht sagen: „Eine Nachbildung oder Nachahmung ist dann erlaubt, wenn ihr Unterschied vom Original ein derartiger ist, daß er ohne Anwendung einer besonderen Aufmerksamkeit wahrgenommen werden kann. Diese Ansicht hat im Gesetz keinen Boden. § 5 verbietet jede Nachbildung, welche in der Absicht, sie zu verbreiten, ohne Genehmigung des Berechtigten hergestellt wird. Der zweite Absatz enthält nicht eine Einschränkung des Begriffes der Nachbildung, sondern hebt nur noch einzelne Fälle verbotener Nachbildung besonders hervor, bei denen ohne legislative Festsetzung Zweifel entstehen könnten, und deren Hervor-

hebung in den Fachkreisen gewünscht wurde. Nur die freie Benutzung einzelner Motive des geschützten Musters zur Herstellung eines neuen Musters ist gestattet. Entlehnte Motive müssen also zu einem neuen aesthetischen Gedanken umgebildet sein, sollen sie nicht als Nachbildung Strafe zur Folge haben. Daß die Abweichungen erheblich genug seien, um einer Verwechslung vorzubeugen, ersetzt das Erfordernis der Originalität des Erzeugers, als einer auf ihrer selbständigen, geistigen Tätigkeit beruhenden Schöpfung nicht."

Unwahrscheinlichkeit der Verwechslung zweier Geschmacksmuster bildet kein rechtliches Kriterium für den Begriff der Neuheit. Es ist dies eine Verwechslung mit den Anforderungen, die das Warenzeichenrecht in § 4 Ziffer 3 des Gesetzes vom 12. Mai 1894 aufstellt.

## Neuntes Kapitel:

## Bedeutung von Form und Farbe für das Geschmacksmuster.

Die körperliche, oder allgemeiner, die räumliche Form an sich, soll beim Geschmacksmuster den Genuß verschaffen. Wir sollen nicht, wie wir dies beim Kunstwerk kennen gelernt haben, durch Formdarstellungen in eine Beziehung zur Natur gesetzt werden. Nun entnehmen wir ja, wie früher festgestellt wurde, jede Form der Natur, unser ganzes schöpferisches Formschaffen ist nichts anderes, als ein Kombinieren von gesehenen Formen. Selbst die einfachsten Figuren wie das Quadrat, Kreis, Stern, oder wie den Würfel, den Oktaeder, haben wir der Natur entnommen. Manche dieser Formen, besonders die mineralogischen, haben wir in der Natur nicht vollkommen gesehen, wir haben sie aber konstruktiv ausgebaut, was genau genommen auch wieder ein Kombinieren bekannter Formen ist. Und doch müssen wir unterscheiden zwischen Figuren, in denen wir bestimmte Naturdinge erkennen (beziehungsweise gedachte Naturwesen, die wir uns vorgestellt haben); und zwischen solchen, die uns nur noch unbestimmt an die Natur erinnern, und endlich solchen, die wir zur Natur gar nicht mehr in Beziehung setzen, die wir rein als Formen, nicht als Darstellung eines Wesens oder der Bewegung oder Kraftäußerung eines solchen, ansehen. Zu diesen letzteren Formen gehören einfache Vierecke, Kreise, parallele und sich überschneidende Linien etc., aber auch wirkliche Naturformen, wie z. B. Sterne und gewisse Pflanzenmotive und endlich alle geometrischen Formen.

Wie genießen wir denn solche Formen, wenn wir sie nicht zur Wirklichkeit, der Natur, in Beziehung setzen? Stellen wir uns einmal ein ganz einfaches Muster, z. B. ab-

wechselnde blauweiße Quadrate vor, ein Muster, wie es uns z. B. ein Küchenboden bieten wird. Auch hier wollen wir das aesthetische Genießen von der Frage der Zweckmäßigkeit genau scheiden. Daß der Boden mit Steinplättchen belegt wird, daß man sich nicht mit gestampftem Lehm begnügt, geschieht in erster Linie aus praktischen Rücksichten, der Ebenheit und leichteren Reinhaltung wegen. Daß man Steinplatten von gleicher Größe und Form nimmt, geschieht der Einfachheit im Belegen und der niederen Kosten wegen. Warum aber nimmt man zweierlei Farben, und warum wechselt man mit den Farben regelmäßig? Hierfür läßt sich kein praktischer Grund nennen. Hier greifen aesthetische Rücksichten ein. Fragt man: Warum geschieht dies? so wird man vielleicht zur Antwort bekommen: „Es belebt". Ist das wirklich der Grund? Soll der Boden dadurch organisch belebt, der Natur näher gebracht werden? Dann ist jedenfalls das Mittel, regelmäßige Muster zu nehmen, höchst ungeeignet. Das würde man viel besser erreichen, wenn man Zweige und Steine, Blätter und Blumen, auf den Boden malte. Außerdem hätten wir dann aber beim einfachen Linienmuster ein Kriterium gefunden, das wir für die Kunst aufgestellt haben. Vom „beleben" in diesem Sinne kann hier also wohl kaum die Rede sein. Der Grund ist ein anderer. Eine große leere Ebene wirkt langweilig; ermüdend; und im Gegensatz zur Ermüdung kann man von „Beleben" sprechen. Das Auge braucht Abwechslung. Diese könnte allerdings auch ein unregelmäßiges unsymmetrisches und unrythmisches Durcheinander bieten, und doch zieht uns das regelmäßige Muster — der Rythmus und die Symmetrie — an. Die regelmäßige Teilung einer Ebene erleichtert uns das perspektivische Sehen. Wenn wir in der Verjüngung den Raum, die Entfernung erkennen, ist dies für unser Auge und in letzter Linie für unseren Geist ein aesthetischer Genuß. Insofern kann man sagen, nicht in der Form an sich, — wie man schon behauptet hat, in dem Entlanggleiten des Auges an der Form — sondern in der durch die Form angeregte von praktischen und Belehrungszwecken freien Tätigkeit, besteht der aesthetische Genuß beim Besehen solcher einfacher Muster. Regelmäßig auf einer Fläche wiederkehrende Figuren ermöglichen uns aber noch eine weitere geistige Tätigkeit, ja sie regen uns förmlich dazu an. Wer hätte noch nicht in einer Mußestunde ein Tapetenmuster im Geiste weiter ausgebaut, indem er sich gewisse Linien gezogen dachte und auf diese Weise neue Figuren konstruierte. Das einfachste Muster reizt am stärksten zu dieser geistigen Tätigkeit. Das aesthetische Genießen ist also, wie wir schon beim Genuß des Kunstwerkes gesehen haben, eine Art geistigen Nachschaffens und Weiterschaffens.

Wie sehr der Mensch den Trieb hat, Figuren auszubauen, sehen wir am besten an den einfachsten Flächendekorationen auf Möbeln. Die Grenzen der Tischplatte machen z. B. auf unser Auge einen bestimmten Formeindruck. Die einfachste Verzierung besteht im Verstärken dieser Formen durch Ziehen von Parallelen. Es ist also beim Handwerker zuerst die Gebrauchsform, die ihn anregt zum Ausbau dieser Formen durch Ziehen von Parallelen, dann von Ueberschneidungen. Beim Genießen eines Musters bauen wir im Geiste in gleicher Weise auffallende Linien durch Parallelen und Ueberschneidungen aus und sind auf diese Weise geistige „Neuschöpfer", wie es der Handwerker mit der Hand und dem Werkzeuge ist. Insofern wird uns der Ausspruch von Morris verständlich, daß Kunst, und darunter versteht er ja alles, vom höchsten Kunstwerk bis zur einfachsten Flächenverzierung, der Ausdruck der Freude an wohlgelungener Arbeit ist.

Welche Bedeutung kommt nun der Farbe zu? Wir haben früher ihre Eigenschaft kennen gelernt, ihre Fähigkeit, unmittelbar auf den Menschen zu wirken und ihn in eine Stimmung zu versetzen ohne daß er selbst tätig wird, apperzipiert. Wir haben aber gesehen, daß jeder aesthetische Genuß eine geistige Tätigkeit sein muß, und deshalb werden wir auch hier wie beim Kunstwerk zum Resultat kommen: Farbe ohne Form kann nicht Gegenstand des Musterrechtes sein. Und trotzdem hat die Farbe im Musterrecht eine selbständigere Stellung als beim Kunstwerk, wo sie, wie wir festgestellt haben, nur akzessorische Bedeutung hat. Denn wenn uns beim Kunstwerk die Form die Beziehung zur Natur schaffen muß, und die verlangte geistige Tätigkeit im Vergleichen von Natur und Kunstwerk besteht, so brauchen wir im Musterrecht eine Form nur, damit eine Anregung der geistigen Tätigkeit überhaupt zustande kommen kann, damit wir uns eine Vorstellung bilden können, in welcher Richtung aber diese Vorstellung geht, kommt für das Musterrecht nicht in Betracht. Mit der geringeren Bedeutung der Form wächst die Bedeutung der Farbe. Ueber das Verhältnis der Form zur Farbe und der Bedeutung beider für das Musterrecht hat sich Kohler im Archiv für zivilistische Praxis in Band 88 in seinem Aufsatz: „Koloritmuster und Naturnachahmung" auf Seite 268 ff. ausgesprochen. Es handelt sich hier um ein Gutachten betreffend den Schutz von Plüschmustern, die in verschiedenen Färbungen einen eigenartigen Eindruck zu erwecken imstande sind durch folgende Mittel: Die Höhe des Plüsches, eine durch die Webart bedingte Stellung des Flores, eine bestimmte Dichtigkeit des Flores und eine bestimmte Oberflächengestaltung. Kohler weist zunächst die Notwendigkeit des Schutzes in diesen und ähnlichen Industrien nach, bei denen die Zeichnung hin-

ter der Farbenwirkung stark zurücktritt und spricht dann über das Wesen des koloristischen im Gegensatz zum zeichnerischen. Auf Seite 241 führt er dann aus: Ebensowenig als eine einfache Zusammenstellung von Kritzeleien ein Muster sein könne, ebensowenig könne es eine einfache Zusammenfügung von Farben, ohne die Tendenz, in der Art der koloristischen oder zeichnerischen Zusammenstellung einen Sinn unseres nach Schönheit strebenden Wesens zu wecken. Das Muster müsse in seinen Einzelheiten Zusammenhänge zeigen, welche einen Trieb nach dem Schönen bekunden. Das Muster verlange weniger eine feste Zeichnung als das Kunstwerk, das ergebe sich schon daraus, daß es keiner Geschlossenheit bedürfe, sich nach allen Seiten fortgesetzt denken lasse. Es sei auch darin freier, daß man vom Muster weniger die Darstellung von etwas Wirklichem oder Gedachtem verlange als vom Kunstwerk. Dann geht er auf die Schönheits-Effekte von Changeant-Stoffen über, die nicht dadurch zustandekommen, daß der Stoff bewegt werde, sondern durch das natürliche Vibrieren der Oberfläche oder den wechselnden Glanz des Lichtes, auch wenn sich das Muster in Ruhelage befindet. Diese sind des Musterschutzes trotz mangelnder linearer Formgebung fähig.

Derselben Ansicht ist das Reichsgericht in Entscheidungen in Zivilsachen Band 11 Seite 44 ff., wo es ausführt: „Dafür, daß nur Darstellungen in scharf begrenzten Formen, welche sich durch fest bestimmte, zumal zeichnerisch bestimmte Linien, von der Umgebung abheben, als Muster gelten können, ist weder aus dem Wesen des Musters ein rechtfertigender Grund zu entnehmen, noch wäre diese Einschränkung mit dem Wesen und der Absicht des Gesetzes vereinbar, im Interesse der Hebung des Kunstgewerbes, in weitesten Sinne der formschöpferischen geistigen Tätigkeit auf dem Gebiete der Industrie, Schutz angedeihen zu lassen. Die Formschöpfung kann von verschiedener Art sein, nach den angewandten Mitteln und dem aesthetischen Gehalt. Nicht nur aus zeichnerischen Formelementen lassen sich in der Zusammenfügung neue eigentümliche Gestaltungen hervorbringen, die als geschmackvolle Vorbilder für Industrieerzeugnisse dienen können. Grundsätzlich muß anerkannt werden, daß dies auch durch das Mittel der Farbe möglich ist; daß Farbenzusammenstellungen, Farbenwirkungen nicht ausgeschlossen sind, hat bereits der IV. Strafsenat des Reichsgerichts im Urteil vom 12. Juni 1903 ausgesprochen. § 5 Ziffer 2 steht dem nicht entgegen. Daraus folgt nicht, daß es auf die Verschiedenheit der Farbe auch dann nicht ankomme, wenn gerade die Farbenwirkung das Wesentliche des Musters ist und darum nicht, daß die Farbenwirkung nicht die Grundlage eines Musters sein könne. Werden Farbenwirkungen nicht bloß in untergeordneter Bedeutung zur Illumination von zeichne-

risch umrissenen Figurengebilden, sondern selber als grundlegende Elemente der Formgestaltung zugelassen, so ergibt sich daraus, daß man für die damit erzielten Erscheinungsformen nicht an den scharfen linearen Umrissen festhalten darf, sondern ihre Bedeutung für den Formensinn nach materialistischen Rücksichten beurteilen muß. Frankreich streitet darüber, ob es genüge, wenn ein besonderer Eindruck aufs Auge — aspect spécial — hervorgerufen werde, oder ob man, wenn auch kein durch Linien bestimmtes Gebilde, doch eine erkennbare Gestaltung verlangen müsse."

Die zitierte Entscheidung nennt an anderer Stelle Moiréstoffe, eigenartig irisierende Stoffe, die in den tiefer liegenden Partien anders gefärbt sind als in den höheren und infolgedessen bei der Bewegung ein anderes Aussehen gewinnen. Solche Stoffe sind des Musterschutzes fähig. Es läßt sich auch nicht leugnen, daß je nach der Webart oder durch andere technische Mittel der Eindruck einer Bewegung auf der Oberfläche des Stoffes erzeugt wird. Diesen Effekt können wir uns nicht vorstellen, ohne daß wir eine Form erkannt haben, wenn dies auch noch so verschwommen war. Oben haben wir besprochen, wie wir eine Bewegung erkennen, nämlich durch die Veränderung von Formen. So ist es auch mit den hier in Frage stehenden schillernden Stoffen. Die Formen sind hier nicht klar, wir sehen ganz feine Uebergänge von einer Farbe in die andere; aber einen Wechsel, eine Bewegung könnten wir nicht sehen, wenn wir nicht in den verschiedenen Farbenabtönungen verschwommene Formen erblickten.

Die Bedeutung der Form ist also im Muster eine geringere als beim Kunstwerk. Die Form ist nur soweit unbedingtes Erfordernis, als wir ihrer zur Bildung einer Vorstellung und damit zum Zustandekommen eines aesthetischen Genusses bedürfen. Um so größer ist die Bedeutung der Farbe, die beim Muster, wie wir dies bei den schillernden Stoffen kennen gelernt haben, die Aufgabe hat, eine Form, wenn auch verschwommen, uns zu schaffen.

## Zehntes Kapitel:

## Das Geschmacksmuster im engeren Sinne.

Nachdem wir das Geschmacksmuster in seiner Abgrenzung nach dem Gesetz vom 11. Januar 1876 kennen gelernt haben, bleibt uns nun noch übrig, dasjenige zu subtrahieren, was wir als kunstgewerbliche Erzeugnisse im Sinne des neuen Kunstschutzgesetzes vom 9. Januar 1907 kennen gelernt haben. Der Rest ist das Geschmacksmuster im engeren Sinn.

Das Kunstwerk will uns in eine Beziehung zur Natur bringen, sei es, daß es eine Naturdarstellung selbst ist, oder daß es uns das Leben der Natur, wie es sich in Kraft und Bewegung äußert, durch Erregung einer Kraft- oder Bewegungsvorstellung vormalen möchte; die Genußverschaffung besteht in einer Illusionserregung, die nicht wirkliche, sondern nur bewußte Selbsttäuschung sein darf. Das Kunstwerk muß die Persönlichkeit des Künstlers verkörpern, weshalb eine schöpferische formgebende Tätigkeit vom Künstler verlangt werden muß. Geschmacksmuster im engeren Sinn ist also heute: Jedes durch geistige Tätigkeit geschaffene oder wenigstens durch geistige Tätigkeit als geeignet erkannte — wenn auch mechanisch nachgebildete — Formerzeugnis der Industrie bezw. das Vorbild zu einem solchen, das von praktischen Zwecken unabhängig, dazu bestimmt ist, vermittelst des Sehorgans auf uns aesthetisch zu wirken; soweit es nicht ein kunstgewerbliches Erzeugnis ist, darauf gerichtet, wirkliche oder gedachte Naturdinge wiederzugeben bezw. im Beschauer die Vorstellung von in der Natur wirksamen Kräften und Bewegungen zu erzeugen.

Praktisch kann also heute noch Geschmacksmuster alles sein, was der oben angeführten Definition entspricht, sofern eines der Erfordernisse, die wir für das Kunstwerk aufgestellt haben, nicht zutrifft.

Das Kunstwerk will entweder Natur darstellen oder durch Erzeugung einer Kraft- oder Bewegungsillusion uns zur Natur in eine Beziehung setzen. Fehlt diese Absicht, so kann das Werk nicht Kunstwerk, wohl aber noch Geschmacksmuster im engeren Sinne sein. Wir erinnern hier an Linienmuster und Darstellung geometrischer Figuren, ferner an Muster, bei denen die Form ganz in Hintergrund tritt, wie dies bei irisierenden Stoffen etc. der Fall ist. Hierher gehören ferner die Muster der Bekleidungsindustrie. Das Kunstwerk will eine bewußte Selbsttäuschung hervorrufen, will Illusion erzeugen. Bei wirklicher Täuschungsabsicht kann also von einem Kunstwerk nicht die Rede sein; wohl aber von einem Geschmacksmuster. Wir erinnern an künstliche Blumen, nachgemachte Tiere, Wachsfiguren etc.

Das Kunstwerk soll die Persönlichkeit des Künstlers verkörpern; darum muß die formgebende Tätigkeit selbst schöpferisch, individueller Natur sein. Fehlt die formschöpferische Tätigkeit, so liegt kein Kunstwerk, wohl aber möglicher Weise ein Geschmacksmuster vor; denn wir haben festge-

stellt, daß bei letzterem die geistige Tätigkeit nicht notwendig in der Formschöpfung enthalten sein muß, sondern sich auch in dem Auffinden einer Form erschöpfen kann. Es wird z. B. eine Alge als geeignet für ein bestimmtes Muster gefunden und die Form derselben auf mechanischem Wege auf einer Tapete als Motiv, das sich in bestimmten Abständen wiederholt, abgebildet.

Endlich kann ein Gebilde durch das Geschmacksmusterrecht geschützt werden, nicht aber durch das Kunstwerkrecht, das einen aesthetischen Genuß bietet nicht wegen seiner ansprechenden Form als solcher, sondern wegen der mit der Form verbundenen eigenartigen, unser aesthetisches Gefühl anregenden „witzigen" Idee. Als Beispiel mag hier wieder an die Kartonschachtel in Buchform erinnert werden. Es ist aber nicht notwendig, daß der aesthetische Genuß durch eine komische Situation, durch eine wirkliche Täuschung hervorgerufen wird. Wesentlich ist nur, daß durch die Mittel — Form und Farbe — unsere geistige Tätigkeit nach aesthetischer, im Gegensatz zur belehrenden Richtung hin, angeregt wird. Wenn zum Beispiel ein Zeichner auf die Idee kommt, ein Plakat für eine Raumkunst-Ausstellung anzufertigen, das aus einem einfachen perspektivisch konstruierten Raume, nicht etwa in Darstellung eines Zimmers, sondern eben nur in der mathematischen Konstruktion besteht; und wenn er dann in die Mitte dieser Konstruktion die Worte „Raumkunstausstellung" setzt, so wäre dieses Plakat — nicht etwa die Konstruktion für sich —, durch das Geschmacksmustergesetz schützbar. Das aesthetisch Wirksame an dem Plakat wäre die Verbindung, des durch das Wort „Raumkunstausstellung" ausgedrückten Gedankeninhaltes mit der Raumkonstruktion, so daß der Beschauer mit dem Lesen des Wortes gleich eine Vorstellung eines Raumes verbindet. Man kann sich vielleicht auch so ausdrücken: Die aesthetische Freude besteht im Erkennen der guten Idee.

Weder Erzeugnis des Kunstgewerbes noch Geschmacksmuster ist ein gewerblich verwendetes Naturding selbst. Denn, so drückt sich das Reichsgericht in Entsch. in Ziv.-Sach. Bd. 61 S. 44 ff. aus: „Von einem Muster kann nur die Rede sein, in so fern die Nachbildung des Musters überhaupt möglich ist, dieses als Vorbild dienen kann und soll." Das Filzstoffmuster aus auf-

gepreßten Pflanzenfasern, die galvanisierte Blindschleiche, bieten keine festen Formen, die mechanisch nachgebildet werden könnten, denn bei Verwendung von Naturdingen hat man es immer mit verschiedenen Formen zu tun, kein Blatt, kein Tier, gleicht dem anderen völlig. Darum kann ein Gebilde, dessen Form von der jeweiligen Form des gerade verwendeten Naturdinges abhängig ist, nicht durch das die Form in erster Linie schützende Geschmacksmusterrecht geschützt werden. Damit darf man nicht verwechseln, daß eine bestimmte Naturform, ein bestimmter Zweig, eine bestimmte Blume, auf einem gewerblichen Erzeugnis abgebildet, Gegenstand des Musterrechtes sein kann. Denn hier ist die geistige Tätigkeit mit der Auswahl der konkreten Form im Gegensatz zum vorigen Fall abgeschlossen, und es ist immer wieder die konkrete Form, die in dem schutzberechtigten Erzeugnis auftritt. Also das Naturding selbst ist unfähig Gegenstand des Kunstwerks wie des Geschmacksmusterrechtes zu sein. Gleichgültig ist für die Frage, ob ein Erzeugnis Kunstwerk oder Geschmacksmuster sei, das Material. Wir haben schon festgestellt, daß für das Kunstwerk prinzipiell jedes Material geeignet ist. Dasselbe gilt für das Geschmacksmuster. Verwendung von kostbaren Materialien macht einen Gegenstand ebensowenig zum Kunstwerk wie zum Geschmacksmuster. Das Musterrecht schützt die Form, nicht das Material.

## Elftes Kapitel:

## Schluß.

Nachdem unsere Subtraktion stattgefunden hat, und wir nunmehr einen Einblick haben, was als Geschmacksmuster im engeren Sinne heute noch in Betracht kommt, sind wir berechtigt zu fragen: „Paßt unser Gesetz heute noch auf diese Geschmacksmuster?“ Ist überhaupt ein Bedürfnis vorhanden solche Muster noch zu schützen?

Wir haben Allfelds Ansicht, daß auch das Muster eine individuelle Schöpfung sein müsse, zurückgewiesen. Es ist begreiflich, daß für ihn als Geschmacksmuster im engeren Sinne nicht mehr viel übrig bleibt. Er hat denn auch die Konsequenz daraus gezogen und auf Seite 39 seines Kommentars zum Kunstwerkrechte gesagt: „Die Bedeutung des Musterschutzes wird künftig eine äußerst geringe sein. Sie wird nur dann bestehen bleiben, wenn es Werke gibt, die zwar den Voraussetzungen des Gesetzes vom 11. Januar 1876, nicht aber denen des gegenwärtigen Gesetzes genügen, die also zwar als neue und eigentümliche Muster und Modelle, aber nicht als Erzeugnisse des Kunstgewerbes er-

scheinen, nicht als individuelle Schöpfungen angesehen werden können. Aber es ist in hohem Grade zu bezweifeln, daß es solche Werke gibt; denn eigentlich ist eben ein Muster nur dann vorhanden, wenn es sich als Ergebnis individueller, schöpferischer Tätigkeit darstellt. Das ist aber eben gerade das Kriterium der Werke der bildenden Kunst, speziell des Kunstgewerbes, und auf die Höhe der künstlerischen Stufe kommt es ja nicht an. Ferner muß auch ein Muster oder Modell in sich die Bestimmung tragen, den Geschmack, den Formensinn, anzuregen. Wenn also ein Werk den Erfordernissen des Musterschutzes genügt, wird es wohl auch denen des gegenwärtigen Gesetzes genügen".

Allfeld kommt also zu dem Resultat: Eine Grenze zwischen Kunstwerken (inclusive kunstgewerblichen Erzeugnissen) und Geschmacksmustern läßt sich nicht ziehen. Was früher schutzberechtigte Muster waren, sind heute kunstgewerbliche Erzeugnisse im Sinne des § 2 des Gesetzes vom 9. Januar 1907. Daher ist das Geschmacksmustergesetz mehr oder weniger überflüssig. Eine Bedeutung desselben, die allerdings mehr auf prozessualem Gebiete liegt, erkennt Allfeld auch an, nämlich, daß ein angemeldetes kunstgewerbliches Erzeugnis kumulativen Schutz genießt. Der Vorteil besteht darin, daß das Anmeldesystem die Möglichkeit des Nachweises der Priorität gibt.

Wir sind zu einem anderen Resultate gekommen; wir haben eine scharfe Grenze zwischen Kunst und Muster nach der subjektiven und der objektiven Seite, nach dem Schaffen und der Wirkung hin, gezogen und haben erkannt, daß auch noch für das Mustergesetz Schutzobjekte in großer Anzahl vorhanden sind. Aber eine Frage liegt nahe: Wenn das Gesetz vom 11. Januar 1876 den Schutz des ganzen Kunstgewerbes im Auge hatte, und nun ganz anders geartete Industrieerzeugnisse als Schutzobjekt hat, paßt das Gesetz auf diese? Von der Frage, ob es nicht ähnlich dem Patentgesetz mit dem Vorprüfungsverfahren ausgestaltet werden sollte, ist hier nicht die Rede. Es handelt sich vielmehr darum, ob die Stellung des Mustergesetzes unter den Urhebergesetzen noch seine Berechtigung hat. Es steht neben dem Schrift- und Kunstwerkrecht und unterscheidet sich vom Patent- oder Gebrauchsmustergesetz dadurch, daß es außer den Vermögensinteressen auch die Persönlichkeit des Schöpfers im Auge hat und auch diese schützt. Kann man nach unserer Abgrenzung des Geschmacksmusters im engeren Sinne noch von einer Persönlichkeit reden, die sich in solchen Erzeugnissen ausprägt? Wir müssen diese Frage mit Nein beantworten! Wir haben als Kriterium für das Kunstwerk ausgesprochen, daß sich die Individualität des Künstlers im Werke verkörpere, weshalb auch die geistige Tätigkeit des Künstlers in der Formschöpfung sich zeigen muß. Wir

haben gesehen, daß wir dies beim Hersteller eines Geschmacksmusters nicht verlangen dürfen. Seine geistige Tätigkeit kann sich im Konzipieren erschöpfen, während die Formgebung selbst mechanisch erfolgen kann. Wir haben ferner gesehen, daß für das Muster nicht einmal eine in festen linearen Umrissen hervortretende Form verlangt werden darf, daß vielmehr eine Form genügt, die uns die Möglichkeit gibt, eine Vorstellung damit zu verbinden, also geistig tätig zu werden. Das Geschmacksmuster im engeren Sinne ist also schlechterdings nicht fähig eine Persönlichkeit zum Ausdruck zu bringen. Darum verdient das Geschmacksmustergesetz es heute nicht mehr, in eine Linie mit dem Schrift- und Kunstwerkrecht gestellt zu werden. Es verdient überhaupt nicht den Namen eines urheberrechtlichen Gesetzes.

Eine Angliederung an das unpersönliche Patent- und Gebrauchsmusterecht wäre deshalb anzustreben, wie dies in der englischen Gesetzgebung schon geschehen ist. Vielleicht hat dieser Gedankengang Kohler veranlaßt, in seinem neuesten Werk — das Musterrecht — das Gebrauchs- und das Geschmacksmuster einheitlich als Raummuster zu behandeln, ersteres als Formgestaltung, um dem Gebrauchswerte, letzteres als solche, um dem Schönheitswerte von Gebrauchsgegenständen zu dienen. (Musterrecht S. 46 Kohler.)

Anhangsweise mag noch auf die Vorschläge eingegangen werden, die Breit in seinem Aufsatz: „Kunstschutzgesetz und Geschmacksmustergesetz" in der Zeitschrift für Industrierecht in Jahrgang 1908 auf Seite 109 ff. macht. Er schließt sich im wesentlichen Allfeld an, hält eine Abgrenzung von kunstgewerblichen Erzeugnissen im Sinne des neuen Kunstschutzgesetzes von den Geschmacksmustern für undurchführbar. Er möchte wünschen, daß mit der Zeit alle Geschmacksmuster den Kunstschutz genießen. Für die Uebergangszeit hält er aber einen Geschmacksmusterschutz neben dem Kunstschutz für notwendig, für solche Industrien, die heutzutage noch nicht allgemein zum Kunstgewerbe gerechnet werden. Außerdem solle das Geschmacksmustergesetz solche Produkte der an sich zum Kunstgewerbe gehörigen oder doch jedenfalls von ihm bereits occupierten Industrien schützen, bei denen man zweifeln kann, ob sie als Erzeugnisse des Kunstgewerbes anzusehen sind. Breit möchte also dem Geschmacksmusterrecht den Charakter eines Reservegesetzes geben. Außerdem weist er ihm noch ein besonderes Gebiet zu im Schutz solcher Erzeugnisse, „bei deren Formgebung der künstlerische Charakter fehlt, d. h. solcher Erzeugnisse, die nicht nur ihrer äußeren Erscheinung nach sich als Schöpfungen einer künstlerischen Phantasie darstellen, bei denen vielmehr der Gebrauchszweck, der Gattungscharakter, die individuelle Formung weit überwiegt. So wird z. B. die neue Farbe, die die neue

reichsgerichtliche Judikatur für geschmacksmusterfähig erachtet, niemals als „Erzeugnis des Kunstgewerbes" angesehen werden können." Für dergleichen Erzeugnisse, bei denen wir nicht das künstlerisch Individuelle, sondern bloß die Neuheit in Form und Farbe schützen wollen, wird der formalisierte Musterschutz angebracht sein." Breit schlägt dann für die Geschmacksmuster Zentralisierung und Offenkundigkeit vor und begründet ersteres damit, daß nach dem neuen Kunstschutzgesetz die Musteranmeldungen bedeutend abnehmen und deshalb eine Zentralisierung ermöglichen werden. Soweit wird man Breit beistimmen dürfen.

Wenn er aber dann weiter vorschlägt, materiellrechtlich das Geschmacksmusterrecht übereinstimmend mit dem Kunstschutzgesetz auszugestalten — abgesehen von der Länge der Schutzfrist — so ist dem nicht beizutreten. Breit verlangt, daß die Zwangsvollstreckung genau wie in das Urheberrecht des Künstlers, auch in das Recht des Erzeugers von Geschmacksmustern nur mit Einwilligung erfolgen dürfe. Er verlangt ferner, daß, wie das Urheberrecht des Künstlers diesem, so auch ein „Urheberrecht" am Geschmacksmuster dem Erzeuger belassen werde und nicht auf den Fabrikanten übergehe. Nicht ohne Grund hat der Gesetzgeber diese Rechte nur dem Urheber eines individuellen, geistigen Werkes zugebilligt, weil das Werk ein Stück Persönlichkeit verkörpert und deshalb nicht nur wie ein gewöhnliches Vermögensstück behandelt werden darf. Diese Ausgestaltung des Geschmacksmustergesetzes würde nichts anderes als einen Persönlichkeitsschutz bedeuten, obgleich keine Persönlichkeit zu schützen ist. Daher wäre die von Kohler empfohlene Angliederung an das Gebrauchsmustergesetz und eine entsprechende Ausgestaltung desselben konsequenter und richtiger, nachdem das Geschmacksmustergesetz auf das kleine Gebiet „der neuen und eigentümlichen" Muster im engeren Sinn beschränkt ist.